A. V. Lunaciarskij

TEATRO E RIVOLUZIONE

SAMONÀ E SAVELLI

A. V. Lunaciarskij

TEATRO E RIVOLUZIONE

SAMONÀ E SAVELLI

MEYERHOLD
E IL TEATRO D'AVANGUARDIA

A. V. LUNACIARSKIJ

Il tentativo di recupero, non privo di perplessità e punti oscuri, ma costante, che la cultura europea sta facendo nei riguardi della cultura russa del periodo rivoluzionario, non può in nessun modo prescindere dalla figura di Anatolij Vasilevic Lunaciarskij (1875-1933), dirigente — in qualità di Commissario del popolo per l'istruzione — della cultura sovietica negli anni della rivoluzione e in quelli in cui la burocrazia non aveva ancora seppellito ogni traccia e ogni fermento di libertà intellettuale e artistica. Gli articoli, saggi e discorsi che raccogliamo nel presente volume, ci danno un quadro ampio e animatissimo di ciò che quel periodo veramente fu al di fuori di ogni mito posteriore: con la sua ansia di libertà, con la diffusa convinzione di ogni corrente o di ogni singolo originale artista di essere il solo al passo con la grandezza e la novità dei tempi, con i tentativi di rottura col passato, violenti e iconoclasti in taluni, non esenti dalla ricerca di legami con la grande cultura russa in altri, con alcune grandi conquiste intellettuali rivoluzionarie che rimangono patrimonio nostro anche oggi, e con la spesso meccanica e arida applicazione dei fondamenti del marxismo. In questo terreno composito ma fecondissimo (e ci volle un rivolgimento di portata storica come lo stalinismo per renderlo sterile) l'eclettica — ma non per questo superficialmente poligrafa — personalità di A. V. Lunaciarskij ha uno spicco e un ruolo particolarissimi. E si vedano questi scritti e discorsi, da noi raccolti più in ordine logico che cronologico, in cui sono riflessi tutti i principali problemi della giovane cultura sovietica, e non solo teatrale: quando difende o attacca Meyerhold, quando parla della politica del partito nell'arte, quando scrive del futurismo o di Stanislavskij o delle proprie opere drammatiche, Lunaciarskij ci dà molto più che un singolo punto di vista, o sia pure di una persona influente. Egli ci dà il documento prezioso di un'epoca alla cui riscoperta siamo tutti interessati.

Nella presente raccolta abbiamo inserito, in appendice, J'accuse, *di Meyerhold.*

Traduzione di Giovanni Crino

© 1968 Samonà e Savelli
Lungotevere degli Altoviti, 2 - 00186 Roma

UNO SPETTACOLO COMUNISTA *

Per quanto i singoli teatri si sforzino di scegliere le opere migliori per gli spettacoli festivi, essi non troveranno nel vecchio retaggio opere tali da soddisfare pienamente le nuove esigenze. Certo, è magnifico poter assistere a *La presa della Bastiglia* di Romain Rolland; piú o meno all'unisono con il nostro stato d'animo si rappresenteranno i due *Guglielmo Tell,* sia quello di Schiller sia quello illuminato dalla musica di Rossini. Verranno rappresentati numerosi spettacoli (*Brand, La lotta* di Galsworthy ecc.). Tutto questo va bene, ma mi sembra che l'unica opera scritta sotto l'influenza della nostra rivoluzione, e che pertanto ne porti impresso il suggello, sia il *Mistero-buffo* [1] di Maiakovski. È audace, aggressiva, stimolante.

Certo non posso garantirne il successo, l'ho soltanto sentita leggere dall'autore: poi l'ho letta io stesso. Dal

* Pubblicato nel giornale *Petrogradskaia Pravda* (La verità di Pietrogrado) il 5 novembre 1918.

[1] *Mistero-buffo* fu scritto da Maiakovski nel 1918. La prima rappresentazione ebbe luogo al Teatro del dramma musicale di Pietrogrado il 7 novembre 1918, e quindi l'articolo di Lunaciarski appare nella stampa due giorni prima. Gli organizzatori dello spettacolo, Maiakovski e Meyerhold, s'imbatterono in gravi difficoltà, tanto che Maiakoski si vide costretto, per mancanza di attori, a recitare tre parti. Il 1° maggio 1921 *Mistero-buffo* fu messo in scena da Meyerhold a Mosca, al teatro della RSFSR, in una seconda variante preparata appositamente da Maiakovski. Lunaciarski, in una lettera del 13 giugno 1921 indirizzata a Meyerhold, rivolse varie critiche allo spettacolo, indignandosi tra l'altro, fedele alla propria linea di difesa incondizionata delle migliori tradizioni letterarie del passato, per la satira (piuttosto di bassa lega) di Tolstoi e Rousseau.

punto di vista letterario è molto originale, forte e bella, ma non so davvero che spettacolo potrà risultarne. Temo molto che in questa messa in scena i futuristi commettano milioni di errori.

Il futurismo ha dalla sua il fatto d'essere una tendenza giovane, d'avanguardia. Visto che i suoi migliori esponenti accolgono la rivoluzione comunista, piú facilmente di altri potrebbero diventare gli araldi della nostra cultura russa. Ma nello stesso tempo essi sono il frutto di una certa sazietà estetica del vecchio mondo, sono inclini alle buffonate, alle acrobazie, a tutto ciò che è raro e insolito.

Se il *Mistero-buffo* di Maiakovski verrà messo in scena con troppe stravaganze, già odioso com'è al vecchio mondo a causa del suo contenuto, riuscirà incomprensibile al mondo nuovo a causa della sua forma.

Eppure il suo testo riesce chiaro a tutti, si rivolge direttamente al cuore degli operai, dei soldati, dei contadini poveri.

Si tratta di un allegro viaggio simbolico attraverso l'inferno e il paradiso, dopo il diluvio rivoluzionario, compiuto dalla classe operaia, che si libera pian piano dei suoi parassiti, e raggiunge la terra promessa. Questa poi non è altro che la nostra vecchia terra, lavata dalla rivoluzione, e sulla quale tutte le « compagne cose » attendono con impazienza l'arrivo dei lavoratori. Tutto è espresso in un linguaggio polemico, proprio, sonoro, cosí che ad ogni passo si incontrano modi di dire che forse diventeranno di uso corrente.

Auguro ogni successo a quest'opera giovane, che sembra quasi una ragazzata, ma cosí sincera, chiassosa, trionfante e indubbiamente rivoluzionaria e democratica. Desidero con tutto il cuore che nella Sala del dramma musicale e nella Casa del popolo sia presente il maggior numero possibile del nostro vero pubblico, composto di operai, soldati, contadini.

Se nutro un certo timore per l'eccessivo virtuosismo

dei pittori futuristi, ho nondimeno l'impressione che il torrente impetuoso della poesia di Maiakovski spazzerà via qualsiasi immotivata innovazione, altrettanto dannosa dei rifiuti del passato, e affronterà il giudizio del pubblico con una sufficiente spontaneità di rappresentazione.

Comunque sia, la sera del giorno di festa non mancherò di venire allo spettacolo e di portarvi i miei amici.

Forse il bambino nascerà storpio, ma ci sarà ugualmente simpatico, quale frutto di quella rivoluzione che tutti noi tanto amiamo.

L'« ISPETTORE GENERALE »
DI GOGOL-MEYERHOLD *

I. *Due parole sul passato.*

Si vede che è mio destino trovarmi con particolare frequenza in disaccordo con la maggior parte dei nostri critici teatrali quando si tratta di Meyerhold. Nonostante l'entusiasmo sollevato da *Le cocu magnifique* [1], a me questo spettacolo è parso estremamente rozzo e la sua forma ingiustificata sul piano artistico. Insisto nell'affermare che se *Le cocu magnifique* ha forse avuto una certa importanza per lo sviluppo interiore di Meyerhold, e sotto questo aspetto è stato un momento necessario della sua evoluzione, esso rappresenta anche per lui un fatto inesorabilmente superato. Per quanto nel terzo manifesto del TIM [2] si affermi che questo spettacolo rimane sempre vivo e polemico, io ritengo che oggi esso possa interessare solo dal punto di vista « accademico ».

A partire da *La foresta,* io ho avvertito una benefica svolta nell'opera di Meyerhold. Quest'artista sensibile ha

* Pubblicato per la prima volta nella rivista *Novyj Mir* (Mondo nuovo), 1927, n. 2. La prima rappresentazione dell'*Ispettore generale* ebbe luogo il 1° dicembre 1926, e fu elogiata anche da Maiakovski nella *Pravda.*

[1] *Le cocu magnifique* di F. Crommelynck (protagonista Ilinski) fu rappresentato da Meyerhold nel 1922, suscitando una violenta reazione di Lunaciarski in forma di articolo pubblicato nelle *Izvestia,* 14 maggio 1922.

[2] Rivistina edita dal teatro Meyerhold negli anni 1926-27 e di cui uscirono soltanto quattro numeri.

cominciato a comprendere che le innovazioni e i trucchi, la distruzione — piena di talento, ma per cosí dire sbarazzina — la distruzione a ogni costo del vecchio può forse anche essere una bella cosa, ma non è certamente quello che oggi è necessario come il pane al nostro pubblico. Ne *La foresta* ci si avvicina già un po' alla soluzione nuova di un vecchio problema, quello di porre in risalto i tipi sociali e le situazioni esemplari. Lo spettacolo, pur con tutta la sua ricchezza in fatto di trovate nuove, non ha convinto del tutto, mancava di unità interiore. Meyerhold si è trovato al bivio fra il compito di « insolentire » il vecchio teatro e quello di creare effettivamente un nuovo realismo.

Bubus[3] ha segnato un nuovo passo in questa direzione. La critica non l'ha capito e lo ha stroncato. Vi erano in questo spettacolo trovate interessanti, di cui Meyerhold è tanto prodigo: il bambú, la pre-recitazione ecc. E se il dileggio con cui Meyerhold intendeva colpire Liszt e Chopin ha mancato il bersaglio, il fondamento musicale dato all'intero spettacolo gli ha consentito un'imprevista nitidezza ritmica.

Devo dire che già da molto avevo sognato, e ne ho anche parlato (ad esempio, nel mio lungo discorso dedicato al dramma musicale[4]) di ritemprare il dramma, viziato dalla sua, per cosí dire, mollezza piccolo-borghese, assoggettandolo ai ritmi severi, dominanti nell'opera e in particolare nel balletto. Se queste forme dell'arte devono essere drammatizzate, se cioè i loro metodi vanno resi piú realisticamente succosi, secondo me si rendeva necessario « ritmizzare » il dramma con prudenza, solamente in una certa misura. Il ritmo del movimento, determinato dalla musica, doveva a sua volta influire sul

[3] *Il maestro Bubus* di A. Faiko venne rappresentato per la prima volta da Meyerhold il 9 gennaio 1925.

[4] Cfr. la raccolta *Nel mondo della musica* (ristampata nel 1958 dalla casa editrice Sovietski Kompozitor, Mosca).

ritmo sia del tempo sia dello spazio; per cosí dire, sulla grande precisione grafica dell'intera scena in un qualsiasi momento dell'azione. Secondo quanto affermato allora, un certo posto lo si poteva anche riservare, in tutto ciò, al costruttivismo.

Nel *Bubus* era palese con estrema chiarezza una svolta proprio in questo senso. E al tempo stesso questa composizione, ritmica nel tempo e nello spazio, non valeva a diminuire la veracità interiore, vale a dire la caricatura sociale, che lo spettacolo si proponeva. Non ci si deve quindi stupire se nel corso dell'ampio dibattito svoltosi dopo il *Bubus* non potei fare a meno di porre in rilievo l'enorme progresso compiuto da Meyerhold verso il tipo di teatro che ci è necessario. A sua volta, Meyerhold rispose a quella mia dichiarazione sottolineando di voler effettivamente progredire verso la « sociomeccanica », secondo l'espressione da noi usata in quel periodo.

Parallelamente a *Bubus*, quale operetta di propaganda, per molti versi perfetta e fondata sugli stessi princípi, balenò *Urla, o Cina!*[5], ancora sovraccarica, in questo caso, di « cineserie » etnografiche.

Nel *Mandato*[6], il meglio, insieme con lo splendido testo di Erdman (un testo splendido, si noti bene, mentre la commedia è di per se stessa mediocre), è costituito dall'intelligente combinarsi nella messa in scena, di un veritiero realismo, capace di un'ampia sintesi e, insieme, concretamente vivo, con la libera fantasia. Come un grande grafico, illustrando i vivi fenomeni della realtà, riduce ciascuno di essi all'essenziale, senza spezzare con ciò i legami con la realtà e poi, forse, combina que-

[5] Scritta da S. Tretiakov, rappresenta da Meyerhold nel suo teatro il 23 gennaio 1926.

[6] Commediá satirica sulla cosidetta « emigrazione interna », la piccola borghesia ancora attaccata al passato, rappresentata da Meyerhold nel 1925.

sti oggetti e queste figure nella maniera piú bizzarra, cosí anche Meyerhold, calpestando gli aspetti convenzionali della scena e quelli della realtà, ha compiuto un passo gigantesco verso una teatralità completamente libera. Egli si è esibito in veri e propri giochi di prestigio con i suoi magnifici Guliačkin, e con tutto il loro *entourage*, ne ha fatto una specie di fantasmagoria, si è divertito con essi, però mai, soprattutto nel finale, questo suo giocare è apparso ingiustificato. I trucchi piú imprevisti, compresa la forma straordinaria del finale, hanno concorso a mettere in piú spiccato rilievo la sostanza descritta.

L'artista realista non osa farsi schiavo della realtà. Si tratta di una regola altrettanto importante di quella che impone di mantenere stretti contatti con questa realtà, di non allontanarsi completamente dal linguaggio dei fenomeni abituali al pubblico.

Certo, il grande teatro realistico del passato ha sempre seguito questa via. Ma *camminare* per una via significa *avanzare*.

Che disgrazia l'ingegno!, *L'ispettore generale*, *Il matrimonio* presuppongono non la sola verità, ma anche il grottesco, la caricatura, e tolti dall'atmosfera di questo grottesco inevitabilmente sbiadiscono. Ma perché non permettersi con queste vecchie, e anche con le nuove opere, l'esperienza di farle passare attraverso uno strato molto piú spesso di grottesco, di questo prisma dalle molte facce? *L'ispettore generale* rappresenta un nuovo passo innanzi su questa via.

L'ispettore generale è lo spettacolo piú convincente di Meyerhold. Egli dispone qui di un testo che, evidentemente, vale piú di quello del *Mandato;* qui egli ha da fare con un'azione che si snoda magnificamente, con tipi che hanno la giusta pretesa, pur rimanendo il piú possibile ancorati alla loro epoca pittoresca, di assumere l'aspetto di maschere universali, sia pure nei limiti di una società presocialista.

II. *Gogol è stato offeso*[7].

Meyerhold aveva il diritto di cambiare Gogol, di trattare il suo testo con la massima libertà? Certo, ne aveva il diritto.

Basta con le diatribe su questa forma di devozione verso i classici! Chi non sa che i piú classici dei classici, Eschilo ed Aristofane, vengono rappresentati in tutti i teatri del mondo senza che rimanga la minima somiglianza con lo spettacolo originario, come esso è stato visto e, forse, perfino messo in scena da quegli stessi registi? Chi non sa che le opere di Shakespeare vanno soggette a trasformazioni, riduzioni e deformazioni d'ogni specie e che un *Amleto* si distingue da un altro e dallo spettacolo originario del Globe Theatre, come se si trattasse di opere completamente diverse?

Come mai nessuno s'indigna quando Leconte de Lisle trasforma *Le Erinni* e Hofmannsthal l'*Elettra*[8]. Come mai è stata scritta in maniera completamente nuova la *Fedra*, con raffronti appena accennati ai capolavori di Euripide, Seneca, Racine e D'Annunzio? Come mai nessuno di noi può porre in dubbio che Pusckin si sarebbe soltanto compiaciuto del *Boris Godunov* di Mussorgski, anche se quest'ultimo ha aggiunto tutta una serie di scene, eliminandone altre, e se i suoi personaggi non parlano ma cantano a suon di musica, cose che, evidentemente, non rientrava affatto negli intendimenti di Pusckin?

Che noi si debba conservare non solo il testo preciso delle opere, ma riprodurre nei nostri teatri accademici

[7] Lo spettacolo provocò violente critiche all'indirizzo di Meyerhold, polemiche e discussioni pubbliche che accrebbero l'interesse del pubblico. Uscirono due raccolte di articoli critici: « *L'Ispettore generale* » *di Gogol-Meyerhold* (*Accademia*, Leningrado, 1927) e *Gogol* e *Meyerhold* (*Nikitinskie subbotniki*, Mosca, 1927).

[8] Leconte de Lisle si servì delle *Eumenidi* di Eschilo per la sua tragedia *Le Erinni* e Hofmannsthal della tragedia di Sofocle per una sua, omonima.

le vecchie messe in scena nella maniera piú precisa è tutt'altra questione. Qui mi trovo d'accordo e, ad esempio, rivolgerei al Piccolo Teatro la seguente domanda: avete la coscienza a posto per quanto concerne una riproduzione veramente buona e abbastanza fedele delle messe in scena del teatro classico russo, nella forma in cui vennero piú o meno approvate dai loro diretti artefici? È semplicemente ridicolo affidare al teatro di Meyerhold le rispettabilissime funzioni d'un conservatore di museo! Se perfino il Piccolo Teatro, cui sono legittimamente affidate queste funzioni, accanto a spettacoli vecchio stile ce ne offre di nuovi, sarebbe davvero indegno impedire i piú audaci slanci della fantasia a un teatro che è un vero e proprio laboratorio, a un teatro tutto votato alla sperimentazione e alla ricerca.

Pusckin ha detto: « Non mi viene da ridere quando un infame pittorucolo insudicia la *Madonna* di Raffaello »[9]; ma se qualcuno, pur lasciando la *Madonna* di Raffaello nella galleria di Dresda, avesse espresso l'intenzione di fare una variante e, forse, magari una caricatura della Vergine, non sarebbe stato certo Pusckin a volerlo impedire. Altrimenti gli si sarebbe potuto obiettare: Aleksandr Sergheievic, come avete osato, dopo il Vangelo, descrivere a vostro modo l'Annunciazione nella vostra infame *Gabriliade*[10] ?

Potrei ancora capire, se a sdegnarsi di fronte alle innovazioni fossero certi elementi conservatori della nostra società, ma quando odo comunisti che dichiarano: « Ma scusate, questo è uno scandalo, questo non è il vero Gogol », allora non rimane davvero che stringersi nelle spalle e ammettere che in uno stesso cervello possano albergare insieme, in fatto di estetica, la piú rivoluzionaria delle politiche e uno spirito piccolo-borghese. Se volete il « vero » Gogol, recatevi in un teatro cui sia affidato questo compito, mentre da Meyerhold andateci per assistere a un Gogol moderno, a un Gogol riflesso dalla complicatissima superficie di quello specchio che è la nostra coscienza.

[9] Da *Mozart e Salieri.*
[10] Poema antireligioso venato di pornografia.

Seconda domanda: Meyerhold aveva il diritto di utilizzare varianti respinte da Gogol?

Ci si viene a dire: Gogol sapeva quel che faceva nel respingere determinate varianti, quindi perché ritornarvi? Be', quanto a questo, Gogol giunse al punto da dare alle fiamme il secondo volume delle *Anime morte*, e, come si sa, lo fece piegandosi alle pressioni di un ambiente ostile. Chi potrebbe assicurare che certe varianti non siano state eliminate da Gogol per non urtare troppo la suscettibilità dei funzionari pietroburghesi? Chi può garantire che egli non l'abbia fatto per motivi di censura? Presto assisteremo a un *Boris Godunov*, cosí come lo intendeva Mussorgski. Noi sappiamo che questo geniale musicista permise che la sua opera venisse elaborata dall'abile e mondano Rimski-Korsakov; ma chi può asserire che in questa maniera il *Boris* originario non abbia perso tre quarti della sua titanica potenza?

Faccio una riserva. Le varianti utilizzate da Meyerhold non rappresentano nuove scoperte, e io posso benissimo immaginare che a certi spettatori il testo definitivo dell'*Ispettore generale* possa piacere piú di quello meyerholdiano; ma nondimeno tutte le nuove frasi che ho udito pronunciare sul palcoscenico sono fresche e divertenti, tipicamente gogoliane, ed è stato per me un vero diletto poterle ascoltare.

III. *Lo stile esteriore dello spettacolo.*

Il meglio nello stile esteriore dello spettacolo è dato dalla sua straordinaria compiutezza artistica. Spesso, anche assistendo ai migliori spettacoli dei migliori tea-

tri, sentivo fino a qual punto l'intera scena, come quadro, non fosse piena, fosse incompiuta. Spesso vi trovate ad ascoltare un dialogo che si svolge nell'angolo di un immenso palcoscenico. Se concentrate su quest'angolo la vostra attenzione, tutto il resto addirittura svanisce, pur disturbandovi, per cosí dire, con la sua presenza nel subconscio e in una confusa visuale. Se il vostro sguardo comincia a errare su tutta la scena, sull'insieme, che rappresenta comunque un'opera d'arte, finite per distogliervi dall'azione. Non parlo poi del fatto che quasi sempre gli attori (fenomeno contro cui volle combattere il teatro costruttivistico) si trascinano sul piancito di un palcoscenico immenso, i cui cinque sesti diventano spazio vuoto. E non è ancora tutto: è molto raro che la regía sia cosí perfetta da far rientrare nella composizione generale ogni figura, anche quando non parla e ogni posizione del capo, della gamba, della mano di chi si trova in scena. Un quadro o, per essere piú precisi, una stampa colorata sono belli solo se tutte le pennellate, nessuna esclusa, si fondono in un tutto unico. Il pittore non disegna nemmeno un puntino senza tener presente l'insieme della composizione, cosí come il musicista non ammette il minimo suono che non rientri nel suo preciso calcolo artistico e matematico.

E proprio questo è stato raggiunto da Meyerhold, nel suo *Ispettore generale*, e a mio parere in misura davvero eccelsa. Nella maggior parte dei casi, l'ampia scena rimane vuota (anche quando viene utilizzata, non assorbe l'interesse del pubblico). Si tratta di un ampio emiciclo di legno lucidato, con delle porte. L'azione viene invece offerta agli spettatori come da entro un cesto. Si pone in rilievo una determinata superficie, su cui gli oggetti e gli uomini agiscono secondo leggi precise, prendendo le mosse dalla volontà dell'artista. Tale spazio, suggestivamente inondato da un profluvio di fasci di luce, si trasforma in una sorta di mazzo di fiori semoventi, una sorta di caleidoscopio soggetto a regole precisissime. Uomini e oggetti appaiono come stampe a colori che si succedono in una ininterrotta visione dinamica.

Io affermo che qualsiasi momento di tutto questo grande spettacolo, fotografico a colori, ci darebbe un compiuto quadretto artistico; ripeto ancora, compiuto fino al piú minuto particolare.

Il secondo aspetto originale dello stile di questa messa in scena consiste nell'assenza di ogni scenario. Ma a prescindere sia da questo sia dalla raffinatezza delle costruzioni, nelle loro originarie forme architettoniche-meccaniche, va elogiato senza riserve il tentativo, riuscitissimo, di costringere oggetti reali a recitare.

Sono stati messi alla porta non soltanto gli scenari, ma anche gli accessori di scena, per far luogo a veri mobili, a vera frutta, a prodotti gastronomici, come anche a veri uomini in veri abiti; a un insieme di uomini e oggetti, presi direttamente a prestito dalla realtà. Qui, secondo Meyerhold, non occorre alcuna rielaborazione artistica; qui egli è naturalistico nel pieno senso della parola, ma questi oggetti autentici vengono sollevati, nondimeno, fino a un notevole significato pittorico, grazie alla composizione e all'illuminazione.

A questo punto non posso esimermi dal rivolgere un rimprovero a Meyerhold. Nel suo desiderio di rendere lo spettacolo elegante e gioioso, Meyerhold ha esagerato nello sfarzo dei mobili e dei costumi; soprattutto per quanto concerne Anna Andreievna.

Certo, le suppellettili di legno rosso e betulla della Carelia, che Meyerhold è riuscito a trovare, sono uno splendore; certo, le *toilettes* di Anna Andreievna ricordano la magnificenza di Kustodiev [11] quanto ad abbondanza e bontà da mercanti, ma per una piccola città di pro-

[11] B. M. Kustodiev, noto pittore, fu uno dei teorici del *Mir iskusstva* (Mondo dell'arte), associazione di pittori, sorta a Pietroburgo alla fine degli anni '90 dello scorso secolo e di cui faceva parte, tra gli altri, A.N. Benois. Il suo motto era: « L'arte per l'arte ». L'associazione si disciolse nel 1924.

vincia e per un funzionario di mezza tacca non appaiono giustificati sul piano artistico. Sarebbe ancor piú interessante assistere agli stessi sforzi di Meyerhold senza l'aggiunta di tutto questo zucchero estetico. È vero, si tratta di zucchero di prima qualità e che, senza dubbio, procura un certo diletto allo spettatore, ma non è giusto che ci si abbandoni a un piacere puramente sensuale dello sguardo. Valendosi di questi abiti, il regista ha portato troppo in primo piano Anna Andreievna, inquadrandola esageratamente con ogni specie di effetti, alterando cosí parzialmente la struttura interna dello spettacolo. Si tratta di un'osservazione critica cui non attribuisco eccessiva importanza e, ripeto, l'idea in sé di far recitare gli oggetti è ottima, ed è stata applicata da Meyerhold con magistrale abilità.

IV. *Tutto alla rovescia.*

La critica e il pubblico sono rimasti scandalizzati perché Meyerhold ha infranto tutte le tradizioni di un normale *Ispettore generale* e l'ha fatto nella maniera piú brusca. Ad alcuni è sembrato perfino che tutto avvenga addirittura alla rovescia: ad esempio, dicono costoro, Osip, che dev'essere vecchio, è invece giovane. Secondo questa logica, Chlestakov dovrebbe essere presentato come un vecchio, ma Meyerhold non ha fatto cosí.

Certo, non si deve fare tutto alla rovescia; però bisogna cercare di allontanarsi dalla tradizione, per offrire al pubblico una versione completamente nuova, fresca, vergine. È il diritto di qualsiasi grande artista.

Se la nostra critica musicale esige, a ragione, che i classici, compreso lo stesso Beethoven, trovino nei nostri esecutori di musica per piano, da camera o sinfonica, un'interpretazione nuova, consona ai nostri tempi, perché non si dovrebbe esigere altrettanto da chi voglia innovare nel campo teatrale?

Molte delle innovazioni di Meyerhold sono pienamente giustificate; si prenda ad esempio Osip. Devo ammettere che la figura di Osip appare nelle vecchie edizioni dell'*Ispettore generale* piú ricca, che la sua parte è stata da Meyerhold considerevolmente ridotta e resa meno importante. Tuttavia la figura di questo scaltro giovanotto campagnolo, passato attraverso Pietroburgo, è di per sé molto curiosa. Evitando, come sempre, il monologo, Meyerhold ha creato una gentilissima scenetta, e il duetto intimo di questo giovanottello, di questo Osip, con una servetta da taverna, ha giustificato pienamente alcune parole, che suonavano assurde in bocca al vecchio Osip, sul modo di sgattaiolare da una carrozza in un portone; ha dato un certo carattere piccante al tono di benevola protezione con cui la moglie del governatore corteggia il giovane e disinvolto servitore dell'ospite, costringendo piú volte, e nei momenti piú adatti, questo unico rappresentante del buon senso popolare in tutta l'opera a ridere di gusto; in generale ci ha offerto una variante estremamente curiosa ed interessante, di cui lo dobbiamo ringraziare, anche se sono convinto che pochi teatri lo seguiranno su questa via, sacrificando il buon vecchio Osip, consacrato dalla tradizione e, senza dubbio, personaggio di ottima lega.

Alcuni s'indignano anche per la trasformazione subíta da Dobcinski e Bobcinski.

Anche questa variante mi è parsa magnifica. Niente toni troppo cupi, niente sfumature malvagie, che certi critici hanno sempre attribuito a questi due provinciali. La comicità cui ricorre Meyerhold consiste in quanto segue: alla fretta e all'agitazione, poco plausibili sullo sfondo della pigra vita di una piccola, sonnolenta cittadina di provincia, egli sostituisce un'estrema lentezza nel gestire e nel parlare. Si tratta di gente abituata a raccontare tutto in maniera circostanziata, sino in fondo, e a questi discorsi che incominciano sempre da Adamo — come Gogol pone in giusto risalto — non so davvero

se si addica maggiormente una recitazione precipitosa, quasi a perdifiato, o, piuttosto, questo desiderio, saturo di circostanziata lentezza, di tormentare un po' i propri ascoltatori, quale si ritrova nell'interpretazione di Meyerhold. Mi oppongo decisamente al parere di chi afferma che Dobcinski e Bobcinski appaiono poco reali. Si tratta di due figure quasi pagliaccesche. Si può dire che in tutto Gogol non esistano personaggi piú caricati di questi, e proprio nello spettacolo di Meyerhold mi è parso di vederli come persone reali.

È troppo lungo elencare tutti questi « alla rovescia », queste piccole rivoluzioni compiute con tanto successo da Meyerhold, il quale ha saputo darci una versione viva e fresca dell'*Ispettore generale*. Ma, naturalmente, lo spettacolo ha i suoi difetti. Cosí, ad esempio, non è riuscita bene la figura del governatore. L'attore Starkovski recita, nel complesso, piuttosto bene, e nel finale raggiunge una potenza piú che discreta. Ma tutto il tipo appare poco convincente. Sempre animato da una certa diffidenza per la parola, mascherandola sempre un po' con l'azione, nel primo quadro Meyerhold accompagna il rapporto del governatore con tutte quelle manipolazioni del medico, che finiscono col distrarre lo spettatore dall'azione principale; c'è poi la tendenza a raffigurare il governatore come un isterico, un nevrastenico, ciò che in primo luogo si dimentica col passar del tempo e, in secondo luogo, non s'addice molto a questo tipo, sensibile quanto pachiderma. In generale, è difficile dire chi sia sostanzialmente questo governatore, quali siano le sue origini e quale sia il suo passato. Secondo me, da questo punto di vista il governatore è una figura incompiuta, mentre sarebbe molto interessante vedere se è possibile cavare anche da lui un personaggio succoso e, al tempo stesso, lontano dal tradizionale tipo borbonico.

Per farla breve, sarebbe quasi il caso di dedicarsi a qualche ricerca, ma sta di fatto che per ora non si è trovato nulla.

V. *La logica dello spettacolo.*

Alcuni hanno voluto vedere nello spettacolo di Meyerhold del misticismo. È proprio il caso di dire: il cane che si è scottato con l'acqua calda ha paura anche dell'acqua fredda. Vi hanno visto perfino dei sosia! Lette alcune recensioni, mi sono recato allo spettacolo con una certa perplessità, per vedere un po' come avrebbe fatto Meyerhold, nemico giurato di qualsiasi misticismo e, ancor di recente, perfino della psicologia, a mostrarci questi sosia, a imitare Hoffmann, a ispirarsi alle *Notti bianche* di Dostoievski e cosí via. Naturalmente, non ho veduto niente di simile.

Mi si perdoni l'osservazione, ma tutta questa tendenza a voler trovare per forza dappertutto il misticismo, tutto questo terrore dei sosia dimostrano che non solo una parte cospicua del nostro pubblico, ma anche buona parte della nostra critica non sanno addirittura guardare la scena.

Io non ho parlato con Meyerhold della logica interiore del suo spettacolo, dei motivi che l'hanno spinto a introdurre personaggi supplementari che non parlano e cosí via, ma sono intimamente persuaso che quanto sto per dire coincide con le sue intenzioni da un punto di vista materialistico, non velato da nebbie di nessuna specie.

Meyerhold è partito dall'assunto che i monologhi non siano ammissibili. Si può essere d'accordo o no con questo principio, ma un lungo discorso con se stessi è parso a Meyerhold qualcosa di goffo e superato. Siccome in Gogol si parla di un certo ufficiale compagno di viaggio, gran giocatore di carte e sbronzone, con il quale Chlestakov si sarebbe incontrato strada facendo, Meyerhold, nell'intento di sfruttare questa figura, ha costretto il giocatore sbronzone ad accompagnare Chlestakov come un'ombra. Meyerhold ne ha fatto un vero e proprio

capolavoro. Il suo volto smunto e quasi livido, il sopracciglio deformato, l'aspetto da « fatalone » di provincia, lo stato di perenne ebbrezza, le danze sfrenate sotto l'effetto dell'alcool, il continuo sorrisetto cinico e beffardo, che lascia il posto alla cadaverica espressione d'un uomo ubriaco da morire, tutto ciò è cosí centrato, cosí in stile con l'epoca che, creando un personaggio capace di ravvivare la recitazione di Chlestakov e di arricchire la regía, Meyerhold ha compiuto un passo verso una creazione sua propria, teatrale, e, al tempo stesso, di carattere non drammaturgico. L'ufficiale non parla, non influisce in alcun modo sul corso degli eventi e perciò si trova al di fuori del dramma letterario; tuttavia è un mobile umano, animato, un accessorio. È, nello stesso tempo, un tipo indimenticabile.

Meyerhold si è valso di questo straordinario ufficiale, con eccezionale talento, per un trucco sbalorditivo, di profondo valore psicologico. Chlestakov s'è accorto d'essere stato scambiato per un altro. Ancora crepuscolare, semicosciente, nasce in lui l'idea di sfruttare la situazione, gonfiandosi come un tacchino, per approfittare dell'equivoco in cui sono caduti questi balordi provinciali. Perciò egli si fa prestare dal suo compagno di viaggio il cappotto e il berrettone all'ungherese, in cambio di un vecchio berretto militare e di un logoro mantello, dopo di che assume davvero l'aspetto di un personaggio importante. Da quel momento anche la sua psicologia si trasforma. Davanti ai nostri occhi uno zerbinotto, un funzionarietto da quattro soldi si muta nella figura fantasmagorica d'un usurpatore. Solo questo vale a giustificare pienamente tutti gli avvenimenti successivi. Questo funzionarietto da nulla, sprovvisto di qualsiasi guardaroba, non può essere in seguito cosí come ci appare Chlestakov. D'altronde, di fronte a questo mantello dal bavero di pelliccia, a questo arrogante berretto all'ungherese, come farebbero a non restare di stucco dei provinciali?

Lo spettacolo, diviso in quindici quadri — metodo

prediletto da Meyerhold e da lui preso in prestito dal cinematografo — si svolge nel seguente ordine: le prime due scene non presentano, pur con qualche variazione, particolari sorprese; il terzo quadro (*Il rinoceronte*) ci mostra quel che una parte dei critici considera misticismo. Quando Anna Andreievna rimane sola, intorno a lei cominciano a materializzarsi degli ufficiali: due, quattro, sei, otto. Le cantano una comica serenata. Da una cassapanca salta fuori alla fine ancora un ufficiale, che si spara un colpo di pistola.

Cos'è questo busillis? È vero, questi ufficiali sono splendidi come tipi, in tutto conformi allo stile dell'epoca, è vero, questa serenata è piena di brio e l'intera scena viene accolta dal pubblico con numerosi applausi, ma in fin dei conti dove accade tutto ciò: Si tratta di realtà o di un'allucinazione alla Hoffmann?

Né l'uno né l'altro. È un trucco, di quelli che si permette un buon illustratore nel fare una vignetta. Se, ad esempio, l'autore termina il capitolo con le seguenti parole: « La sua testa era sempre piena di ufficiali, dalle brillanti uniformi, galanti e pronti a spararsi davanti ai suoi occhi », quest'espressione può essere convertita in una vignetta, di carattere fantastico, d'accordo, e infatti gli ufficiali possono trovar posto esclusivamente nel cranio di Anna Andreievna. Proprio cosí ha fatto anche Meyerhold. Egli pretende di avere gli stessi diritti concessi al cinematografo, come quello di inscenare, quale realtà fantastica, i sogni e altre caratteristiche emozioni interiori. Io non so se qualcuno abbia già fatto altrettanto, in teatro, ma so che nel campo del cinema si tratta di un procedimento elementare e di uso comune.

Meyerhold ha risolto il problema con straordinaria grazia e forza di persuasione.

Il quarto ed il quinto quadro non presentano alcuna difficoltà. Del sesto (*Il corteo*) è impossibile passare sotto silenzio la magnifica regía. I movimenti dello stesso Chlestakov e dell'intera massa degli attori, la splendida

recitazione di Garin [12] rappresentano uno spettacolo di eccezionale potenza espressiva. Né va dimenticato lo splendido momento in cui Garin-Chlestakov inneggia allo scopo della vita, che consiste nel cogliere i fiori del piacere, e allo stesso tempo sputa, in maniera disgustosa e rivoltante. Qui troviamo già un aspetto della filosofia della vita, messo in rilievo scenicamente e condannato da Gogol nel suo *Ispettore generale,* aspetto che attraverso un tal gesto assurge alla suprema altezza di una generalizzazione. Questo sconcissimo sputo — seguito da un rutto, mentre il personaggio, mezzo ubriaco, allegro, è convinto sino in fondo all'anima di quanto sia bello poter cogliere i fiori del piacere — costringere il pubblico ad assaporare fino alla feccia che cosa sia l'edonismo piccolo- borghese.

Il settimo quadro, *Grassoni davanti alla bottiglia,* è di una finezza straordinaria. Qui Chlestakov è ubriaco, tanto ubriaco che la realtà gli appare quasi una favola, Non solo egli mente, ma si inebria della propria menzogna, gli pare che ogni suo minimo desiderio possa essere istantaneamente soddisfatto. Una musica incantata risuona quand'egli lo vuole, davanti a lui appaiono le leccornie che gli hanno fatto venire l'acquolina in bocca e cosí via. In tal modo, questo quadro non va inteso come pura realtà avvolta nei fumi di un'ebbrezza semi-cosciente.

Si tratta di misticismo? Ma da quando in qua esiste un misticismo di questo genere? Perché un romanziere ha il diritto di raccontare come un ubriaco vede il mondo, mentre questo diritto sarebbe negato al teatro? È vero, fin qui abbiamo sempre domandato al teatro di mostrarci solo ciò che il pubblico vede. S'è fatta eccezione per le

[12] E. Pavlovic Garin, attore e regista, lavorò moltissimo con Meyerhold e Maiakovski. Dal 1939 fu attore e regista del Teatro delle Commedie di Leningrado. Nel 1950 passa al Teatro-studio cinematografico di Mosca e tra l'altro recita in numerosi films e alla radio.

opere d'ispirazione mistica o per le allucinazioni pseudoscientifiche. Invece Meyerhold è andato molto piú in là: niente visioni e niente allucinazioni, bensí la realtà, deformata da uno stato di ebbrezza alcoolica.

Spettatori e critici poco smaliziati rimangono ancor piú colpiti e indignati dal quadro ottavo, *Sottomano,* e questo perché non riescono ad orientarsi in un ginepraio di procedimenti rigorosamente logici, anche se nuovi per il teatro.

Ma bisogna pur ricordare il quadro precedente, *L'elefante abbattuto,* che ci mostra Chlestakov immerso in un sonno profondo, da ubriaco. Nel corso della giornata è riuscito a derubare i funzionari e nel sonno aleggiano attorno a lui, in un bizzarro guazzabuglio, tutti questi ceffi. Sfilano dinanzi a lui in corteo donne che gli fanno lusinghiere profferte d'amore, gli pare che mani tremanti si tendano verso di lui colme di doni, che gli piovano sul capo migliaia di « bustarelle ».

Giustificato appare anche l'intento scenico di mostrarci, attraverso il protagonista, la realtà veduta con gli occhi di Chlestakov.

Meyerhold dapprima ci costringe ad assistere alla scena del *dessert,* in casa del governatore, attraverso i fumi del vino, e poi alle emozioni di Chlestakov, nella curiosa stilizzazione del suo sogno da ubriaco.

Non è forse audace tutto ciò? Non è un fatto nuovo nella tecnica teatrale? Non è forse vero che ci consente di allontanarci dalla scena, ormai venuta in uggia e — diciamo pure la verità! — un po' monotona, con la sfilata realistica davanti a Chlestakov di un funzionario dopo l'altro, che porgono le loro offerte? Rimanga pure in vita anche l'altra versione, ma non ci si può esimere dal far buona accoglienza a questa versione nuova, tanto ricca di fantasia e affatto sguarnita di qualsiasi morboso elemento fantastico, dato che il sogno fa parte della realtà. I sogni di certi individui servono a caratterizzarli piú di quanto non faccia il loro comportamento da svegli.

Anche la breve scena *Baciami* raggiunge un livello altrettanto elevato. Come ho già detto, non è altro che una vera e propria commedia dell'amore. L'amore, se non altro l'amore piccolo-borghese, è visto qui in una situazione cosí critica, è sottoposto al morso di un acido tanto forte, che anche senza volerlo lo spettatore attento è travolto da una potente emozione. Qui c'è di tutto, dolce musica, danze, innamoramento e gelosia, l'incostanza dell'amore maschile, la civetteria femminile, cioè quei fili che formano l'ordito, perpetuamente rinnovato, del gioco amoroso. Ora, si badi bene al senso di orrore che spira da tutto ciò! Questo « capitano » ubriaco che strimpella sul pianoforte, questa canzone sentimentale, questi ebbri trasporti, questa frivolezza, tanto prossima all'animalità! Meyerhold ha perfino osato far uscire la sua seducente Anna Andreievna, spinta da un bisognino, per poi farla impallidire all'incalzante domanda di Chlestakov: « Dove siete stata? ». La qual cosa sarebbe indecente se non fosse cosí azzeccata. Essa serve proprio a dimostrare quanto fragile sia la barriera che separa dalla latrina tutta questa sedicente e volgare « allegria » dell'erotismo piccolo-borghese.

Nell'assistere a questa scena, ho pensato con un certo raccapriccio: possibile che Meyerhold se la stia prendendo con l'amore in generale, con qualsiasi tipo di erotismo?

Ma no, questa non è la vecchia favola cristiana del vizio inerente a ogni specie d'amore, per il suo contenuto fisiologico, non è una dissertazione sugli aspetti esteriori e menzogneri di qualsivoglia sovrastruttura oltre la fisiologia. Meyerhold non percorre questa via sbagliata, ma si abbandona a uno sdegno giustificato che, con il suo sarcasmo, manda in mille pezzi la poesia ballerina dei maschi e delle femmine intenti a nascondere il loro desiderio animalesco sotto vesti di seta, contraddanze e sdolcinate melodie.

Piú in là si avverte un certo calo: il quadro *Il signore delle finanze* non mi piace. Non convince. Forse, sarebbe il

caso di spingersi piú oltre e di presentare una vera scena di tragicomico dolore popolare. Ma Meyerhold non è arrivato a tanto. La scena con la moglie del sottufficiale è assai volgare e, secondo me, andrebbe modificata. Quanto al resto, lo ripeto ancora una volta, non è abbastanza originale. Questa scena, che in fondo non manca di potenza e che non è mai apparsa in teatro con un'espressività degna di Gogol, difetta di vero slancio.

Molto migliore è la *Benedizione* e splendido il *Sogno di Pietroburgo*, che va senz'altro considerato uno dei quadri migliori. Meyerhold ha riempito la scena di ogni sorta di cibi e leccornie con una prodigalità degna di Jordaens [11]; le mogli dei governatori, grasse, sazie, soddisfatte, che paiono lí lí per sciogliersi come burro, circondate da tutto ciò che può servire a soddisfare il ventre, sognano col ventre il proprio futuro. Mi sono reso conto, ho compreso a fondo, come non mi era mai capitato leggendo l'*Ispettore generale* di Gogol e durante gli spettacoli, che Gogol, con la sua satira dei piccoli funzionari e con alcune « frecciate » a tutto l'apparato autocratico-burocratico, intendeva colpire nell'intimo la concezione del mondo sensuale e gaudente di questa Russia « dal pingue sedere ».

Che cosa si trova in fondo all'ingrata versione del mondo borghese, rappresentata da questa « solida Russia »? Una gara di ghiottoneria, una bisboccia aperta e spudorata. Ecco gli accenti in cui Uspenski e Stcedrin ravvisano il motivo dominante della triste sinfonia russa: pappare, stringere corpi, in stato di ubriachezza farsi beffe del prossimo, calpestarlo, profondersi nell'adulazione dei superiori, per potersi empire ancor meglio il buzzo, e poi calpestare ancor più di prima, ecco la robusta ossatura della concezione del mondo propria sia

[11] Il pittore fiammingo Jacob Jordaens (1593-1678).

dei funzionari sia dei mercanti e, tranne poche eccezioni, di un'intera società.

Meyerhold, da parte sua, fa di questa scena addirittura qualcosa di fiammingo, per la corposità, l'abbondanza, per certi rivoli di burro fuso che scorrono su quest'isola di beati, dove il governatore e la sua consorte, assisi tra la frutta, i prosciutti e la cacciagione, volano sulle ali della più sublime fantasia sensuale. E la musica stessa contribuisce a quest'inno di una trionfante, maialesca gioia di vivere. Ma, d'altro canto, lo scheletro di tanta ottusa animalità traspare, nitido, come se tutta la scena fosse vista ai raggi X.

Anche il finale è stupendo. Senza parlare degli squisiti preliminari del ruzzolone che precipita il governatore e la sua consorte dalle cime di una vita gioconda nelle profondità dell'abisso, e della varietà dei tipi; del modo egregio di presentare tutto quel trambusto e quella calca, nel salotto pieno zeppo; senza indugiare sugli ultimi accordi, ecco che a un tratto Meyerhold, come al tocco di una bacchetta magica, ci presenta il terrificante automatismo, l'orripilante aspetto cadaverico del mondo raffigurato da Gogol e che continuava a vivergli intorno. Mentre il gruppo di spaventose marionette s'immobilizza una volta per sempre, lo sgomento di questi mostri all'idea di un'incombente ispezione radicale, il movimento che prima li animava, si manifestano in un'ottusa danza meccanizzata, nei sussulti della quale si snoda, attraverso la platea, la ghirlanda di tutta questa marmaglia umana. Dopo aver sezionato questo mondo in quiete e in movimento, Meyerhold, con la sua voce poderosa d'artista chiaroveggente, dice: « Voi siete morti e il vostro è un agitarsi di morti ». Usciamo dal teatro commossi e pieni di gioia per le nuove affermazioni del teatro russo, portando con noi il senso di raccapriccio destato dall'ampia satira di Gogol a spese dell'umanità quale era ai suoi tempi.

Post scriptum.

Si parla di un fiasco dell'*Ispettore generale.* Tutte sciocchezze! Qui non può esservi fiasco. Si tratta di un opera alla quale un grande artista ha dedicato molti sforzi, molto talento e con cui ha intrapreso un cammino fecondo.

Questo spettacolo rimarrà nella storia. La storia è giusta e non permetterà che esso venga accantonato per l'impreparazione di una parte dei nostri contemporanei. Tuttavia esiste anche un altro pericolo: il pericolo che non si entri nel vivo della questione.

Ci si può attendere che il pubblico si scuota, capisca che non si intende offrirgli la trentunesima variante dell'*Ispettore generale*, con qualche impercettibile deviazione verso destra o verso sinistra, che non ci si limita a volerlo divertire, ma che gli si propone di assistere a un importante successo artistico?

Che cosa direste di un tale che, dopo aver letto le prime cinque pagine de *Il capitale* di Marx o del *Faust* di Goethe, dicesse: « Che guazzabuglio! » e chiudesse il libro? Che cosa direste se, per giustificare questo suo comportamento, egli si volesse scusare cosí: « È forse colpa mia se non capisco? ».

Se non capisci e al tempo stesso vuoi progredire culturalmente, ricorda che, quando hai da fare con un artista importante e scrupoloso, devi avvicinarti a lui convinto che egli ne sa molto piú di te e che di te è molto piú capace. Pensa dello spettatore e del critico: « è piú facile che siano loro a sbagliarsi e non chi crea ». Ricorda quel che ti hanno detto altri individui del loro stampo sull'opera stessa di Gogol. Riconosci una volta per sempre che, anche quando hai assistito sino in fondo a uno spettacolo, anche quando ci hai pensato per alcuni giorni, ne hai discusso, hai letto delle critiche; persino allora, se avrai ammesso di non averci capito

nulla, è piú giusto che ti disperi per la tua ottusità e non che ti metta a denigrare l'artista.

Ma se questa mia ultima affermazione ti sembrasse troppo esclusivistica, va bene, condanna pure, lapida l'artista, se dopo un'attenta e amorevole disamina dei suoi successi e dei suoi errori avrai trovato che nell'insieme egli ha fallito. So che se non potessi farlo cominceresti a lamentarti che ti vien tolta ogni libertà di critica. Ma se te ne vai dopo il primo atto, come hanno fatto certuni, anche personaggi di un certo rilievo, e pensi di avere il diritto di parlare del « fiasco » di Meyerhold e dell'assassinio da lui perpetrato nei confronti della comicità gogoliana, lasciati dire da me che dài prova di ben scarsa cultura e che, sfoggiando la tua spocchia dinanzi ad un artista, lasci trasparire il tuo conservatorismo piccolo-borghese.

È probabile che le discussioni sull'*Ispettore generale* continuino. E va bene. Discutiamone pure!

IL TEATRO DI MEYERHOLD *

Durante il mio soggiorno all'estero, discorrendo a più riprese di questioni attinenti al teatro, sia tedesco sia russo, con esperti di ogni genere — fra i quali direttori di grandi teatri, il segretario del sindacato degli attori ecc. — mi è parso estremamente significativo che proprio tutti, senza distinzioni di correnti artistiche e politiche, mostrassero d'interessarsi enormemente al teatro di Meyerhold. Quest'anno le circostanze hanno impedito di organizzare quello scambio di teatri sul quale m'ero messo d'accordo a suo tempo con Reinhardt [1]. L'intesa era che Reinhardt con la sua compagnia, con gli straordinari attori di cui dispone, venisse da noi con il suo repertorio, mentre noi avremmo inviato in Germania il teatro di Meyerhold. Si pensava che i due Stati avrebbero offerto ai rispettivi teatri un minimo garantito a copertura delle spese per sopperire all'eventuale insufficienza degli incassi. Soprattutto m'aveva colpito la convinzione generale che se agli altri teatri, in *tournée* in Germania, nonostante il loro successo sul piano artistico, non aveva arriso quello materiale, il teatro di Meyerhold non sarebbe andato incontro a una situazione del genere. Tutti mi avevano assicurato dell'enorme interesse suscitato da questo teatro in ogni specie di pubblico.

Naturalmente, i miei interlocutori tedeschi s'erano

* Pubblicato per la prima volta nelle *Izvestia* del 25 aprile 1926.

[1] Famoso regista e attore austriaco (1893-1943).

affrettati a spiegarmi ciò che si attendevano dal teatro di Meyerhold e perché esso appariva loro cosí interessante; si trattava infatti d'un teatro creato dalla rivoluzione, d'un teatro che rispecchia una Russia completamente nuova e ancor sconosciuta, per la quale alcuni nutrono una vera e propria venerazione, mentre altri, pur denigrandola in mille maniere ad alta voce, nel profondo dell'anima se ne sentono atratti, magari con un'ombra di dubbio: e se quella del comunismo fosse l'unica via per cavare la Germania dalle sabbie mobili in cui l'ha cacciata la guerra? Se è così, tutte le strade e i bivi della nostra costruzione presentano particolare interesse per la Germania, ma, a parte qualsiasi considerazione politica, uomini che ritengono la Germania estranea in ogni tempo alle « vie russe » sono contenti di conoscere, nella loro veste di appassionati del teatro, quale forma nuova abbia assunto un teatro d'avanguardia come il nostro, veramente moderno, capace di rispecchiare l'epoca presente, contrassegnata dalla maggior rivoluzione che il mondo abbia mai conosciuto. Questo interesse da parte dei tedeschi è legittimo.

Orbene, anche noi dobbiamo dimostrare altrettanto interesse per il teatro di Meyerhold. Quand'egli fa della teoria, di rado riesce a convincerci, e quasi sempre le teorie su questo teatro sono ponzate da qualche professore o mezzo professore, che si sforza di imporre fondamenti ideali allo splendido slancio arbitrario del regista. Anche dopo un'occhiata d'insieme all'attività del teatro di Meyerhold si è subito persuasi che la teoria ne costituisce l'aspetto meno interessante, che paroline astruse, come « biomeccanica » e via dicendo, rivestono un'importanza affatto secondaria. Ma anche all'osservatore superficiale, questo arbitrio del regista, ricco di uno straordinario talento, straordinariamente espressivo e tenace nell'attuare certe innovazioni, può parere predominante.

Io non sono uno di quei marxisti inclini ad attribuire

ragioni classiste o perfino economiche a qualsiasi litigio fra Tizio e Caio. Singoli fatti e fatterelli della vita dell'arte di solito rispecchiano solo indirettamente, o in tenue misura, determinate essenziali svolte sociali, ma un segno dell'importanza sociale del fatto è dato proprio dai suoi nessi con il fondamento sociale.

Uno studio attento del teatro di Meyerhold ci costringe a riconoscere che l'apparente « arbitrio » del regista-direttore si risolve in qualcosa che dipende profondamente e legittimamente dai progressi della rivoluzione. Il legame che unisce il teatro di Meyerhold alla rivoluzione è molto semplice e, oserei perfino dire, primitivo. Esso consiste in parte nella sensibilità cosciente e, in parte, in quella incosciente, di Meyerhold.

Esistono persone ben convinte di tutto: l'ambiente sociale ne foggia il metallo secondo uno stampo particolare, in cui si solidificano. Le ulteriori modificazioni dell'ambiente sociale o le spezzano, o ce ne mostrano le sporgenze assurde. Esistono persone estremamente sensibili ai fenomeni dell'ambiente, le cui convinzioni sono per così dire fluide, le cui teorie mutano non secondo un ordine logico, attraverso una serie di deduzioni, bensí, apparentemente, con una certa subitaneità; ma nella loro incostanza si rispecchia l'instabilità dell'ambiente stesso.

Se queste nature mutevoli sono passive, ci troviamo di fronte a un semplice fenomeno di adattamento, mentre, se sono attive, questa loro necessaria dipendenza dall'ambiente, indicativa da parte loro di certe funzioni di tipo nuovo, le coinvolge — facendone talvolta, come in questo caso, dei collaboratori — nell'evoluzione che si compie in seno all'ambiente.

In tempi piú o meno normali, quando la società non procede a sbalzi, riesce relativamente agevole seguire le varie « mode » e il resistervi implica un travaglio relativamente indolore. Ma la rivoluzione rappresenta un balzo decisivo. Qui la distruzione dei fattori inerziali avviene attraverso un processo tormentoso e l'adattamento esige

quel particolare temperamento e quella capacità inventiva di cui sono capaci solo i meglio dotati.

Forse, un giorno riuscirò a scrivere un saggio sui teatri (o, meglio ancora, sull'arte del nostro tempo) e sulle peculiarità storiche della nostra rivoluzione meglio idonee a spiegare le varie trasformazioni cui assistiamo, ma in questo momento sto parlando solo del teatro di Meyerhold, limitandomi, per giunta, a trattare la questione per sommi capi.

Anche il periodo prerivoluzionario non è stato particolarmente calmo. Anche allora l'avvicendarsi dei gusti dava luogo a scossoni abbastanza violenti. Il paese stava cambiando pelle. Questa nuova pelle, che cominciava a formarsi in Russia, ma era ancora ben lontana dal surrogare l'estetismo, tipico del trionfo di una borghesia ormai colta e incline al mecenatismo, e dall'impedire lo sviluppo di un'intellighentsia pingue, abbiente, è stata il futurismo. In sostanza, il futurismo avrebbe dovuto esprimere i progressi del crescente urbanesimo del paese. Che i figli dei Kolupaiev e dei Razuvaiev avessero indossato lo smoking e volessero vivere alla Wilde non aveva tanta importanza quanto il fatto che il frastuono della grande industria, dell'inevitabile scontro tra singoli gruppi della piú rapace borghesia, e tra quest'ultima nel suo insieme e il proletariato, determinando una sempre maggiore tensione interiore, esigevano, nell'arte come nella vita, un atteggiamento aggressivo, spietato e di continuo allarme. Ormai nessuno dubita piú che l'essenza del futurismo fosse proprio questa, quali che siano stati i suoi ulteriori adattamenti ambientali. Il padre del futurismo, o, per essere piú esatti, il primo che ne rilevò la necessità sociale in questo senso, fu Marinetti. Questa fu la ninna nanna che egli cantò, chino sulla culla della nuova corrente (cito il manifesto della politica futurista di Marinetti):

« L'Italia è la padrona del mondo. La parola " Italia " deve predominare sulla parola " libertà ". È impossibile

concedere la libertà, essere vili-pacifisti. La flotta piú potente e l'esercito piú potente. Un popolo fiero d'essere un popolo italiano. La guerra, unica igiene del mondo, quale mezzo per innalzare l'Italia. L'educazione patriottica del proletariato, una politica estera cinica machiavellica aggressiva. Potenzia coloniale, antisocialismo ».

Ma se il futurismo italiano, cosciente frutto classista delle ricerche della nuova generazione borghese, la cui ideologia corrispondeva ai suoi imminenti sforzi e alle imminenti tempeste, era cosciente di se stesso, altrettanto non si può certo affermare del futurismo russo, che si sviluppa sulla crosta relativamente sottile della grande vita urbana, rispecchiando in sé le oscure viscere della voragine contadina, ancor viva, e la generale immaturità di tutto il nostro organismo. Esso si reggeva su fondamenta solo in parte russe, mentre, come accadde per molti e molti altri aspetti della nostra evoluzione, anticipando le fasi del nostro stesso sviluppo, prendeva a prestito nel momento adatto, e anche prima, le varie mode dall'Occidente.

Se la Russia avesse continuato a svilupparsi seguendo il cammino del mondo borghese, se non vi fosse stato l'Ottobre, il futurismo avrebbe dovuto gradualmente prendervi piede, e certo avrebbe acquistato un carattere patriottico, alla Miliukov. Esso avrebbe parlato della Russia come di una nuova America, dell'importanza di essere una grande potenza, della poesia del rombo dei cannoni e via di questo passo. La grande borghesia avrebbe assoggettato ai suoi umori la piccola borghesia e, in un secondo tempo, anche gli artisti. Ma prima dell'Ottobre la borghesia si era nutrita delle proprie superate idee estetiche e non riusciva a vincere un certo timore provocato dalle stravaganze del futurismo, giovane e impetuoso. Il futurismo, non alimentato dalla borghesia, si sentiva non solamente immune dalla sua influenza, ma persino dall'altra parte della barricata. Arrivò l'Ottobre. Era pieno di frastuono, di grandiosità, urba-

nesimo. Prometteva ai gruppi di sinistra di liberarli dallo stato di soggezione un po' ironica in cui la borghesia aveva relegato il proprio figlio minore, e non ne aveva ancora riconosciuto i meriti.

Il futurismo tese la mano alla rivoluzione. Ricordo benissimo come questo accadde a suo tempo, anzitutto a Leningrado. La rivoluzione accettò la mano che le veniva tesa. La rivoluzione voleva essere colta, voleva offrire al piú presto possibile alle masse ogni sua conquista, stabilire al più presto l'unione fra gli artisti, che esprimono la vita e le danno forma, e le masse, rimaste sino allora mute sul piano dell'arte. Gli artisti di destra, inutile nasconderlo, a quei tempi non solo non potevano, in generale, ma nemmeno desideravano un'unione di questa specie. In tal modo, fu come se la rivoluzione non facesse altro che affrettare il processo di naturale sviluppo dell'arte borghese; ma in realtà, naturalmente, il futurismo mutò aspetto, una volta venuto a contatto con la rivoluzione. In particolare, la teoria, i punti di vista, le simpatie politiche dei futuristi si permearono fortemente di spirito rivoluzionario. Per quanto concerne la loro produzione, il fenomeno era meno evidente. Le mistificazioni verbali, la caccia alla forma — e per giunta a una forma rivoluzionaria in un senso affatto diverso, vale a dire staccato da tutto ciò che è normale e consueto — mal si adattavano all'ordinazione sociale di tipo propagandistico, commessa ai poeti e ai pittori. Non dico che i futuristi eseguissero di malavoglia queste ordinazioni sociali, ma è singolarissimo l'impegno con cui volevano proclamare ad ogni costo attraverso l'aspetto commerciale e tecnico di questa ordinazione: « Siamo gente in gamba, siamo dei maestri, possiamo rendere nelle forme pittoriche o verbali che ci sono proprie qualsiasi cosa, incluse le parole d'ordine della rivoluzione ». Ma, naturalmente, non si tratta di queste parole d'ordine e nemmeno di psicologia, cioè della vita cosciente, bensí esclusivamente di produzione reale.

Non era difficile riscontrare sintomi esteriori e prove superficiali del fatto che il proletariato, essendo una classe produttrice aliena da qualsiasi sentimentalismo ecc. ecc., non può esimersi dal nutrire simpatia per un'arte di questa specie. Non era difficile dichiarare demagogicamente che non solo singole forme d'arte, comprese spesso anche quelle straordinariamente elevate, ma persino la stessa arte, in quanto tale, sono fenomeni borghesi. Molti ci credevano.

Personalmente non ci ho mai creduto e come critico l'ho sempre avversato, ma quale rappresentante del potere statale, naturalmente, non ho mai posto al futurismo ostacoli di sorta. Anzitutto non tocca al potere impedire artificiosamente gli sviluppi delle scuole artistiche, create dalla vita stessa. Tuttavia il Comitato centrale del nostro partito mise in chiaro già allora, e giustissimamente, che quest'arte chiassosa e versicolore, con la sua coscientissima condanna di ogni sensato riflesso della realtà, non corrisponde agli autentici gusti e interessi del proletariato.

In quel periodo Meyerhold fu (forse insieme con Maiakovski, autore di *Mistero buffo*) l'esponente piú geniale di questa tendenza e colui che si spinse piú lontano su questa strada. Il suo teatro continuava la linea di sviluppo, già tracciata nell'anteguerra, di un'arte « urbanistica », formalistica, « jazzistica », apparentemente emancipata, grazie alla rivoluzione, dal gravame dei pregiudizi borghesi, tanto che aveva issato la bandiera rossa sulla sua ardita e rutilante cupola. Secondo la logica interiore del futurismo, i suoi spettacoli teatrali avrebbero dovuto essere quanto piú era possibile alieni dai sentimenti e dalle idee. Il futurismo intendeva combattere questi « vizi borghesi ». Esso non capiva che, in sostanza, si trattava della guerra di una nuova generazione borghese, assolutamente cinica, contro la generazione di quella cultura, un po' marcia, ma complessa e multiforme, che contraddistinse la « fine del secolo ».

Al proletariato, invece, occorreva anzitutto un'arte vicina alla realtà, capace di offrirgli un orientamento; gli occorreva un profondo pensiero artistico, un sentimento capace di offrire profonde emozioni, prossime alla passione.

È da notare che Toller, parlando ancora oggi del suo viaggio in Russia, afferma che il pubblico non può sopportare il patetico e che risponde con sorrisetti ironici a ogni suggestione di sentimenti elevati. Sotto questo aspetto sembra a Toller che perfino il Meyerhold ultimo intenda fare dell'ironia.

Ma torniamo al Meyerhold del primo periodo. Seguendo l'impulso che portava gli esponenti piú dotati della nuova generazione a svuotare l'arte di ogni suo significato interiore, animandola con un ritmo chiassoso ed esteriore, fino a trasformarla in un esilarante *doping* accettando elementi che svisavano e camuffavano lo spettacolo, tute, strane costruzioni senza nesso di sorta con la realtà, declamazioni retoriche, pronunziate con voce piena e uguale, invece di una recitazione naturale e di un dialogo ricco di sfumature, il Meyerhold del primo periodo affermava il suo desiderio di allontanarsi sempre piú dalla varietà insita nel vecchio teatro. E poiché la rivoluzione era contagiata sia di riso corrosivo sia di collera e di pathos, anche questi sentimenti trovavano posto negli spettacoli di Meyerhold, però quasi al di fuori della sua volontà e sfiorandolo appena.

Ma allora in che cosa si è manifestata la sensibilità di Meyerhold, sottolineata all'inizio di questo articolo? Nel fatto che, da un lato, egli ha dato prova di saper innalzare fino ad un'espressione artistica eccelsa una giovane forma borghese dell'arte, il futurismo, e insieme di adattarla con molta originalità e finezza, per cosí dire, al periodo « manifesto-comizio » della nostra rivoluzione. Il manifesto e il comizio erano necessari alla rivoluzione e al tempo stesso, almeno in una certa misura, si conciliavano con i metodi futuristi. Ma se il futurismo

poteva offrirci il manifesto, poteva offrirci un comizio spiritosamente inscenato, non poteva offrirci un vero spettacolo, non poteva offrirci un dramma.

Nel frattempo la rivoluzione si è rafforzata, ha vinto e si è messa a costruire. Si è levato cosí un grido generale da tutto il paese: « Compagni! guardatevi attorno! Compagni, studiate il vostro paese, i vostri nemici e amici e anche voi stessi! Compagni, tenetevi più vicini alla realtà, mettetevi all'opera! ». E quando tale stato d'animo s'impadroní della gente, si vide a chiare note che il futurismo, in contrasto con tale stato d'animo, metteva nel coro una singolare dissonanza.

Com'è strano vedere alla mostra dell'AChRR [2] i quadri dell'estrema sinistra, i cui esponenti si sforzano adesso, con un certo cinismo, di dipingere paesaggi « etnografici » e quadri rivoluzionari « di genere »! Ma quel che i piccoli talenti fanno come travolti da un vortice per essi incomprensibile, Meyerhold lo fece prima degli altri col passaggio originale, estremamente istruttivo e complesso, dal suo futurismo teatrale-rivoluzionario al suo presente realismo, teatrale-rivoluzionario, non meno originale. Lo stesso Toller ha deplorato con me che Meyerhold, secondo l'opinione che si era fatta assistendo alle prove dell'*Ispettore generale*, « stia definitivamente cadendo nel naturalismo ». Toller si è sforzato di convincermi che il naturalismo è un fenomeno borghese e che il proletariato non lo accetterà mai. Tuttavia, strano a dirsi, Toller ha anche dichiarato che non solo quasi tutto il proletariato tedesco è sul piano spirituale un'accolta di piccoli borghesi, ma che « anche il vostro proletariato russo ha evidentemente in sé molto di piccolo-borghese ».

E quali sono gli aspetti di questo spirito piccolo-borghese del nostro proletariato? Eccoli: esso ama il natu-

[2] Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria.

ralismo. Come vedete, sembra la storia del gatto che cerca di acchiappare la propria coda.

Meglio non scherzare con la parola « naturalismo », che riveste un significato storico ben determinato; meglio tornare alla parola « realismo », a questa ampia categoria artistica. Al proletariato, cosí come oggi è costituito, si addice per l'appunto il realismo: in filosofia il materialismo, nell'arte il realismo. Le due cose sono connesse fra loro. Il proletariato ama la realtà, vive della realtà, trasforma la realtà, e nell'arte, quale ideologia, cerca un aiuto nel suo sforzo per conoscere la realtà e per influenzarla.

La foresta, Il maestro Bubus, Il mandato, ecco fasi importantissime, del teatro nato dalla rivoluzione. Quest'ultima ha afferrato il teatro futurista e, fra le sue mani, questo teatro si è acceso di una fiamma comunista. Ma la rivoluzione non si è limitata a tenerlo fra le mani, lo ha plasmato, trasformandolo, e questa trasformazione si è svolta anzitutto nel cervello del direttore-regista piú sensibile e ricco di contenuti artisti. Egli ha compreso di dover trovare nella propria attività e nelle risorse del proprio teatro delle cose nuove ed è riuscito a trovarle.

Ma la rivoluzione è un fenomeno che crea un'atmosfera sociale straordinariamente vasta. La rivoluzione aborre da tutto ciò che immeschinisce, le occorrono oggetti non microscopici, ma telescopici; essa non tollera l'artigianato estetico, respinge con disgusto le complicazioni psicologiche degli stati d'animo o presunti tali. Gli spettacoli che essa attende devono essere monumentali. Il realismo monumentale, ecco il fondamento del teatro verso cui Meyerhold si sta avviando a grandi passi.

Ma non basta. La rivoluzione è ardita, ama lo splendore delle novità, la tradizione in quanto tale non le è di impaccio, come lo è per gli uomini di teatro ancorati alle vecchie credenze, e perciò accoglie volentieri quelle amplificazioni del realismo che, in sostanza, rientrano

pienamente nel suo ambito. Essa può accettare l'iperbole fantastica, la caricatura, le deformazioni d'ogni specie, a patto che queste non perseguano qualche fine sostanzialmente incomprensibile, almeno per ora, come ha fatto il futurismo.

Se, per sottolineare in maniera efficace una determinata caratteristica sociale, è necessario raffigurarla come del tutto dissimile dal suo reale manifestarsi, purché l'immagine difforme e caricaturale riesca a porre in luce proprio quel che, per esempio, si cela dietro l'apparente dignità e indifferenza esteriore, avremo, evidentemente, un metodo profondamente realistico.

Meyerhold, passato attraverso una lunga scuola di teatro convenzionale, vale a dire, in realtà, d'un teatro libero da qualsiasi convenzione, può attingere meglio di chiunque altro anche a questa tavolozza supplementare, per mostrare una realtà piú reale di quella che incontriamo nella vita.

I compiti che si pone attualmente Meyerhold sono quelli che devono sostanzialmente assolvere tutti i teatri del nostro paese. Sí, tutti i teatri e tutti i lavoratori del teatro si nutrono proprio di questa loro coscienza delle esigenze del paese, ma siccome ogni singolo teatro ha un suo proprio destino, un suo passato, sue tendenze interiori, una sua propria selezione dei quadri, in ognuno di essi i compiti comuni a tutti si presentano in una luce particolare.

I compiti puramente rivoluzionari, che in generale la nostra arte si trova ad affrontare, possono essere assolti pienamente dal teatro di Meyerhold, nella svolta che esso compie in questo momento. Dobbiamo riconoscere nel teatro di Meyerhold un genuino prodotto della rivoluzione e possiamo assaporarne i frutti, ma senza mai dimenticare che esso presenta per noi un enorme interesse quale testimonianza dello sviluppo storico dell'arte rivoluzionaria.

ANCORA DEL TEATRO DI MEYERHOLD *

Indubbiamente il teatro di Meyerhold ha assunto un'importanza non soltanto nazionale ma per certi versi anche mondiale. Ho sempre considerato V. E. Meyerhold un uomo dotato di un magnifico talento di regista, di immense risorse e di grandissima fantasia; inoltre una persona estremamente poliedrica, duttile, capace di afferrare rapidamente le condizioni dell'epoca e non soltanto di subirle ma di reagire con echi particolarmente idonei a limitare e insieme a spiegare il proprio tempo.

Ho rinnovato la mia conoscenza con Meyerhold dopo la rivoluzione, a Pietrogrado, quand'egli lavorava nell'ex teatro Aleksandrinski. Egli apparteneva a quel primo gruppo di artisti degli ex teatri imperiali di Pietrogrado che in mezzo al boicottaggio del piccolo mondo degli attori — i quali dichiaravano che, al primo apparire dei rappresentanti del potere sovietico nelle sale teatrali, subito sarebbe calato il sipario — fu il primo a venirci incontro, adempiendo con successo funzioni di mediazione che portarono alla resa incondizionata dei teatri. Di questo gruppo facevano allora parte I. V. Ekskuzovic, la cantante Scarciletti, il regista Maiko e lo stesso Meyerhold.

Poi la sorte ci spinse in direzioni opposte, ma non appena seppi che Meyerhold, dopo varie peripezie, liberato dall'esercito rosso e tolto dalla prigione in cui l'avevano rinchiuso i bianchi, aveva ripreso a lavorare (se non erro, a Novorossisk), subito ventilai l'idea di mettere Meyerhold a capo della TEO (sezione teatrale presso il Com-

* Pubblicato per la prima volta in *Vecerniaia Moskva* (Moscasera) del 22 aprile 1926.

missariato dell'istruzione pubblica). Ci incontrammo a Rostov sul Don, dov'egli stava studiando un piano per infondere nuova vita all'ambiente teatrale. Io, che sapevo tutto del suo zelo, tanto futurista che rivoluzionario, lo avvertii che non avrei ammesso in alcun caso atti miranti alla distruzione o all'avvilimento dei vecchi teatri e che, con il pieno consenso di Lenin, ritenevo indispensabile difenderli e sostenerli nella misura delle nostre forze fino all'avvento di giorni migliori, cosí da utilizzare le riserve di bravura che essi avevano saputo accumulare. Vsevolod Emilievic si dichiarò d'accordo su ogni mio punto di vista.

Nondimeno, subito dopo il suo arrivo a Mosca, ci fu tra noi un alterco ideale, senza che il conflitto delle idee turbasse la cordialità dei nostri rapporti personali. Vsevolod Emilievic era circondato da giovani comunisti traboccanti di zelo, che soffrivano in forma acuta di « sinistrismo » (malattia da cui sono guariti ormai da un pezzo). Vsevolod Emilievic, pronto ad entusiasmarsi, balzò subito in groppa al cavallo d'Orlando del futurismo e guidò i seguaci dell'« Ottobre teatrale » all'assalto delle piazzaforti « controrivoluzianarie » dell'accademismo. Nonostante tutto il mio amore per Meyerhold, dopo aver toccato con mano il netto contrasto che separava una politica tanto unilaterale non solo dalle mie concezioni, ma anche da quelle del partito, mi vidi costretto a separarmi da lui. Basti ricordare le condizioni di quel periodo che avevano offerto agli artisti di sinistra, ad esempio nel campo delle arti figurative, di agire, entro certi limiti, da dittatori, tanto che il Comitato centrale del partito aveva dichiarato, in una risoluzione speciale, le forme artistiche del futurismo non corrispondenti alle vere esigenze della vita sociale postrivoluzionaria. Allora molti erano proclivi ad accusarmi proprio di aver dato troppa corda a innovatori d'ogni specie, ma le cause del fenomeno erano piú profonde: si trattava d'una certa inerzia, sia artistica sia sociale, di tutti gli

altri artisti. Comunque, ripeto ancora, in pieno accordo con il gruppo dirigente del Commissariato dell'istruzione pubblica e con le direttive del partito, dovetti riconoscere la linea estremista di Meyerhold inaccettabile dal punto di vista statale e amministrativo.

Dopo di ciò Meyerhold si dedicò anima e corpo all'attività che gli è piú congeniale, vale a dire alla creazione d'un teatro nuovo, rivoluzionario. Fin dai primi passi egli incontrò sul suo cammino piú nemici che amici. Alcuni spettacoli come *Le albe* di Verhaeren e *Mistero buffo* di Maiakovski mettevano a disagio certuni per il loro violento futurismo, ma attraevano altri per il loro pathos rivoluzionario, espresso con altrettanta veemenza. Vsevolod Elimievic, da buon militante qual è, non solo non indietreggiava dinanzi alle falangi abbastanza compatte degli avversari del suo « sinistrismo » — falangi composte, tra l'altro, da numerosi dirigenti politici e da operai — ma si portava risolutamente sempre piú a « sinistra ». È di questo periodo la sua dichiarazione che nel complesso il circo è superiore al teatro, perché il teatro deve anzitutto costituire uno spettacolo sano per gente sana, desiderosa di divertirsi in maniera sana; che lo si deve liberare di qualsiasi « psicologia », comprendendo in tale termine anche tutta la parte socialeanalitica del teatro e cosí via. Appartengono a questo periodo costruzioni estremamente curiose, come quella di *Le cocu magnifique*, l'infatuazione per le tute, l'invito a recitare senza alcun trucco, ecc., in una parola la tendenza a steatralizzare in ogni modo il teatro. Confesso che il gran baccano di questo parapiglia iconoclasta non mi andava molto a genio, ma in quel periodo l'enorme talento di Meyerhold, il suo temperamento, le sue novità a getto continuo avevano radunato intorno a lui un folto gruppo di convinti seguaci e ammiratori, sicché finivano per influire anche sui suoi avversari, presentandolo ai nostri occhi come un grande maestro del teatro.

Ma il tempo passava e la fisionomia dell'epoca, con

le sue leggi fondamentali e le piú profonde esigenze interiori, si profilava con sempre maggiore chiarezza. Anche Vsevolod Emilievic se ne accorse. Egli capí perfettamente che perlomeno in questo periodo l'esigenza di uno spettacolo da virtuosi, brillante, variato, autosufficiente doveva passare senz'altro in secondo piano in confronto all'altra impellente necessità d'essere orientati, di vederci chiaro in situazioni nuove e nei tipi che il clima dell'epoca andava foggiando. *La foresta* fu una specie di brillante prova, in cui colpivano sia la straordinaria dovizia della tavolozza di Meyerhold sia l'originalissimo passaggio dalla predominante bravura, sempre in cerca di trucchi teatrali, ai problemi del « tipo sociale » e, infine, a un primo abbozzo di teatro rivoluzionario storico, pur utilizzando il vecchio materiale. La facile commedia *Il maestro Bubus* formí l'intreccio (sia detto per inciso: una trama pressoché invisibile sotto il ricamo) per la prima satira teatrale di alto livello artistico, e che centrava pienamente il bersaglio. *Il mandato* fu il coronamento dell'opera.

Il teatro di Meyerhold ha ancora un enorme lavoro da compiere, non solo perché quest'uomo instancabile scopre nuovi princípi quasi in ogni suo spettacolo, vere e proprie scoperte di una piú o meno estesa America, ma anche perché il teatro deve affrontare compiti sempre piú grandiosi e di carattere generale. Certo, esiste la rèmora della drammaturgia. Pur non pensandola affatto come certa gente, davvero miope, che anche quest'anno insiste nel ritornello che noi non possediamo una drammaturgia, devo tuttavia riconoscere che non si è rivelato ancora un nuovo drammaturgo, anche se le due commedie di Romasciov, il *Mandato* di Erdman, il mio *Veleno* [2], e per certi altri aspetti anche *La tempesta* di Bill-

[2] Quest'opera teatrale di Lunaciarski fu rappresentata a Mosca all'ex teatro Korsc (1926) e a Leningrado al Teatro del dramma (1925).

Bielotserkovski nonché gli spiritosi seppure leggeri scherzi del Teatro della satira seguono tutti un cammino drammaturgico parallelo non solo a quello di Ostrovski, ma anche di altri grandi drammaturghi realisti, vale a dire di Gogol e di Suchovo-Kobylin, la cui influenza si riflette abbastanza chiaramente nella drammaturgia contemporanea.

Non dobbiamo stupirci se Meyerhold, dopo *Urla, o Cina!*, cui ha partecipato solo indirettamente, si mette a preparare, con sapiente minuzia, anche una ripresa dell'*Ispettore generale;* il teatro è diventato cosí forte da poter manipolare solo opere animate da un immenso slancio vitale. Sono convinto che Meyerhold farà del nuovo *Ispettore generale* un grande avvenimento teatrale. Sono altresí convinto che questo lavoro si dimostrerà molto utile al giovane e brillante complesso dei collaboratori di Meyerhold, ma piú di tutto auguro a questo teatro di trovare al piú presto un autore o degli autori in grado di comprendere i motivi fondamentali non solamente della vita che li circonda, ma anche di quello speciale e duttile strumento che si rinnova continuamente che è il teatro di Meyerhold. Esso possiede oggi una straordinaria esattezza d'esecuzione e un vivissimo spirito d'osservazione nel creare vari tipi e, insieme, la tendenza all'iperbole, al sarcasmo grottesco, a fantasie sostanzialmente realistiche, cosicché per questo teatro occorre ormai scrivere opere ispirate non tanto ad Ostrovski e nemmeno a Gogol, quanto, forse, ad Aristofane.

A questo punto qualcuno può pronunciare la stupida frase: a furia di andare sempre piú indietro si arriva al passatismo, ma Marx, di cui ci dichiariamo discepoli, considerava la commedia e la tragedia greca, come anche la scultura ellenica, il segno d'una civiltà ancora insuperata e ammetteva perfino che, forse, mai piú l'arte avrebbe raggiunto simili vette, generalizzazioni cosí profonde e al tempo stesso plasticamente multiformi.

Stiamo già tentando, è vero, con piede incerto, i pri-

mi gradini di una lunga scala che vedrà sorgere dal vivo cuore di una società nuova un rinascimento artistico. È naturale che, salendo per questa scala, noi ci si debba avvicinare *formalmente* a quel che ha rappresentato il vertice della tragedia, del dramma di costume, della commedia satirica e della farsa nei tempi in cui ciascuno di questi fiori poetici è sbocciato nel suo pieno fulgore. Da ciò non si deve affatto dedurre che le nostre conquiste saranno identiche o nemmeno simili, tranne che per certi aspetti formali, ai modelli classici. La vita della nostra società, profondamente popolare e democratica nel miglior senso della parola, creerà le condizioni idonee al sorgere di un teatro non inferiore, per tensione drammatica, a quello antico, a quello scespiriano ecc. Ma, naturalmente, si tratta d'una vita radicalmente diversa, e anche quei grandi poeti e uomini di teatro, chiamati a darci presto l'esatta misura dello straordinario progresso raggiunto dall'arte teatrale nell'URSS, svolgeranno un lavoro del tutto diverso, con un materiale diverso, prendendo le mosse da altri princípi, mirando ad altri fini che non i loro predecessori, le cui opere magistrali si trovano sulle vette piú eccelse dell'arte. Fra i lavoratori, che in questo momento stanno salendo i primi gradini della scala, spicca, particolarmente espressiva, la figura multiforme, carica fino all'estremo di elettricità creatrice, di Vsevolod Emilievic Meyerhold.

LE VIE DI MEYERHOLD *

Non mi sembra interessante ricordare tutte le tendenze seguite da Meyerhold in questi ultimi tempi. Indugerò solo sugli aspetti piú rilevanti della questione.

A suo tempo affidai a Meyerhold la direzione generale dell'attività teatrale della repubblica, dopo aver stipulato con lui un accordo preliminare per cui egli avrebbe fatto rigida distinzione fra due direttrici della vita teatrale: 1) conservare in vita i vecchi teatri accademici e le loro giovani appendici, gli « studi », cui andava concessa una certa libertà di decidere, allo scopo di non sgomentarli e di non spingerli alla rovina; poi, prudentemente, giovandosi dell'influenza esercitata dalla stessa vita, contribuire alla loro rapida evoluzione verso le necessità del nostro tempo; d'altro canto 2) appoggiare i teatri giovani, creati dalla rivoluzione, in cui è possibile organizzare subito spettacoli sperimentali esemplari, del tutto consoni alla nostra epoca.

Meyerhold, trascinato in parte dal suo stesso temperamento battagliero, in parte dai giovani entusiasti che gli si erana subito stretti attorno, saltò rapidamente, per cosí dire, oltre tutti gli ostacoli e, dobbiamo riconoscerlo, senza aver creato molto (almeno in quel periodo), cominciò ad ostentare una palese inclinazione per un'attività un po' meno ardua, per la cosiddetta attività

* Pubblicato per la prima volta nella rivista *Iskusstvo trudiastscimsia* (L'arte ai lavoratori), 1925, n. 21.

« rivoluzionaria », di distruzione. Io non avrei voluto che questo accadesse e inoltre avevo ricevuto direttive precise affinché fosse conservato il massimo possibile della preziosa eredità del passato.

Qui si manifestò la nostra prima divergenza.

Naturalmente, Meyerhold è tuttora ancorato al suo « vecchio punto di vista », ma ormai esso non è piú tanto lontano dal mio. E perché? Anzitutto mi sembra che Meyerhold, come si vedrà in seguito, si stia sempre piú avvicinando a quella linea teatrale che io cercavo di sostenere, quando difendevo i teatri accademici; e, in secondo luogo, è giunta l'ora di dare una buona spinta ai teatri accademici affinché camminino piú rapidamente. Essi stessi ne sono coscienti e stanno cercando strade per loro accettabili. Certo, anche oggi sarebbe una mossa sbagliata e poco ragionevole scuoterli troppo, ma una certa pressione costante e sistematica in questo senso è ormai opportuna e tempestiva. I teatri accademici si trovano adesso dinanzi a *due* vie. Sul serio e per molto tempo si è insediato nella vita un certo tipo di uomo della strada dall'aria piccolo-borghese. Si può far leva su di lui, ci si può presentare quale teatro *suo*. Ciò non rientra nel nostro programma, ma è proprio in questa direzione che soffia un certo venticello economico: l'autofinanziamento! Per ora siamo poveri, questa è la nostra maledizione: è necessario far dipendere, almeno in una certa misura; un'istituzione di carattere sociale-educativo come il teatro proprio da quegli spettatori che hanno qualche rublo superfluo nelle loro tasche, ma che non sono affatto quelli che contano di piú sul piano culturale. Un'altra via che i teatri accademici possono seguire è quella di appoggiarsi sempre piú allo spettatore *organizzato*. Noi costruiremo, sul piano amministrativo-economico, per tutti i teatri dei ponti che li porteranno verso di noi e cercheremo di orientarli ideologicamente in questo senso. Ripeto ancora una volta: è il momento adatto per farlo.

Il mio secondo dissenso con Meyerhold è nato dalla sua dichiarazione che il teatro non deve essere « psicologico », e nemmeno un teatro di idee, che il suo compito principale consiste in una forma di brillante divertimento, di « gioco » allegro, per metà circo, per metà cinematografo; insomma gioco nel senso piú immediato di questa parola. È vero, Meyerhold non si è attenuto a lungo a questo punto di vista. In fin dei conti, doveva ben comprendere che, se egli vuole creare un teatro *rivoluzionario*, questo teatro deve essere permeato di *contenuto* rivoluzionario e che una « rivoluzione della forma » per un rivoluzionario autentico altro non è se non un gioco di parole. Ma quando Meyerhold affrontò la sfera delle idee, la intese esclusivamente come una specie di cartellonismo, e perciò le sue messe in scena furono in sostanza grandi riviste eccentriche su un determinato tema, con molte allegre trovate di regia e la tendenza al « manifesto », superficiale ma a volte abbastanza riuscito.

Tuttavia, anche sotto questo aspetto, il teatro « biomeccanico » di Meyerhold non poteva essermi in alcun modo accetto o, per essere piú precisi, desideravo sinceramente che esso arrivasse il piú presto possibile al termine del suo ciclo, trasformandosi in un buon *music-hall* rivoluzionario. Ed era proprio questa, in sostanza, la direzione allora seguita da Meyerhold.

Una seria svolta ha inizio con *Bubus*. Certo, anche nel suo periodo puramente « cartellonistico », Meyerhold doveva creare dei *tipi sociali*, magari di carattere cartellonistico, puramente caricaturale, ma questi tipi finivano per scomparire dietro il pittoresco e il fracasso dell'azione. Erano, troppo chiaramente, pure e semplici marionette in mano al regista-burattinaio, perché qualcuno potesse prenderli sul serio. *Il maestro Bubus* è una piccola commedia di un drammaturgo di talento, Faiko, a carattere spesso imitativo ma allegra. Certo, ha ragione chi afferma che essa non poteva in alcun caso costituire

un « momento » nello sviluppo del nostro teatro e, visto che Meyerhold è riuscito a renderla tale, naturalmente deve aver seppellito questa fragile creatura sotto le sue poderose concezioni.

Questa non è una recensione del *Bubus;* ho sí l'intenzione di scrivere uno studio abbastanza dettagliato sulla commedia sovietica, ma rimango in attesa dell'opera di Erdman per prendere in esame, in una volta sola, tutta una serie di queste opere. Qui voglio solo porre in risalto le pietre miliari del cammino di Meyerhold, cosí come io le concepisco. Nella messa in scena di *Bubus* vi sono molte lacune, molti passi falsi, quasi sempre dovuti a quanto in Meyerhold è rimasto della sua infatuazione per la « biomeccanica ». Tuttavia qui si fa sentire in maniera abbastanza intensa anche la « sociomeccanica ». Mi permetto di creare questo termine che, data la popolarità raggiunta dall'altro di « biomeccanica », ha qualche probabilità d'essere accettato.

La biomeccanica può anche andare finché si tratta di studiare il meccanismo del corpo umano, compresi i suoi mezzi espressivi. Ma la capacità espressiva del corpo umano, che riveste particolare importanza per il teatro (a differenza del circo, facendo eccezione solo per la pagliacciata), è un fenomeno *sociale;* tutto ciò che può esservi di importante in un personaggio, posto in una certa situazione scenica, non è individuale; la struttura del corpo e della fisionomia, i costumi, il comportamento, determinate abitudini e *tic,* determinate peculiarità nel reagire a determinati stimoli esteriori, tutto ciò è proprio di un uomo in quanto tipo sociale, vale a dire dell'uomo inteso quale vita o cellula del grande organismo, o « meccanismo » sociale, se cosí preferite.

La natura d'ogni individuo presenta determinate pieghe che nessun ferro da stiro può spianare, pieghe di carattere sociale *che segnano profondamente l'individuo in questione e altri che gli somigliano.* Studiare l'uomo nel suo ambiente sociale, attraverso una viva osservazione artistica, e con questo materiale creare un tipo, ecco il compito dell'attore. Tuttavia non è che noi si voglia imboccare cosí la via del naturalismo, dell'imitazione reagire a determinati stimoli esteriori, tutto ciò è proscimmiesca d'un certo vagheggiato *originale.* Noi dovremo *creare* trascurando gli aspetti meno importanti per scegliere ciò che conta dal punto di vista sociale, presentandolo magari in forma iperbolica e perfino caricaturale. Il teatro può spingersi in questa direzione, e di gran lunga oltre i limiti dello stretto realismo, ma conservando viva l'interiore verità sociale. È proprio questa svolta verso una caricatura sociale profondamente meditata — da cui si può arrivare a un ritratto sociale di gruppo ancor piú profondamente meditato — in una parola è questo orientamento verso il realismo teatrale che io saluto in *Bubus,* come ho detto chiaro e tondo durante il dibattito su questa opera [1].

Grande è stata la mia soddisfazione quando Meyerhold si è dichiarato d'accordo con me su questo punto. Certo, egli aggiunge d'aver *sempre* tenuto presente un teatro del genere e qui io preferisco sorvolare. A me sembra evidente che la vita sta raddrizzando il bastone che Meyerhold ha piegato oltre misura. Secondo lui questo bastone è rimasto sempre dritto ed egli considera una certa deviazione dalla norma di quel che dev'essere uno sviluppo teatrale veramente sano come una fase del suo sviluppo personale, prevista in anticipo. Questo è accaduto non solamente a lui, e vale forse la pena di discuterne? Non si tratta di stabilire se sono stato io o no a indicare al teatro la via giusta, mentre Meyerhold e

[1] Il 23 marzo 1925 fu organizzato un dibattito, al quale presero parte lo psicologo E. K. Sepp, il critico teatrale P. A. Markov, e altri. Lunaciarski disse che lo spettacolo era interessante e ch'egli lo considerava come un serio passo in avanti verso la nascita di un nuovo teatro veramente sovietico. Alla fine parlò Meyerhold, prendendosela con i critici che « oscillano come pendoli tra me e Lunaciarski senza sospettare affatto che possiamo trovarci sulle medesime posizioni ».

alcuni altri hanno preferito allontanarsi da questa via, ma è importante porre in risalto che una scorciatoia sta riportando un talento grande come quello di Meyerhold sulla strada maestra dello sviluppo teatrale e che egli saprà marciare su questa via non peggio degli altri e forse anche piú rapidamente e con maggiore originalità.

Ancora due parole. Il professor Sepp, io, e Aksionov [2] nel suo breve discorso, abbiamo trattato della psicologia teatrale; se non della psicologia riferita all'« anima », di quella che si potrebbe definire riflessologia sociale; devo aggiungere che il professor Sepp non ha dato fondo all'argomento (per mancanza di tempo); anch'io mi sono limitato a sfiorare singoli aspetti della mia concezione, dopo di che Aksionov ha fatto un gran pasticcio. Si tratta di una questione importante e fra breve pubblicherò in merito un piccolo studio, per poi, forse, trasformarlo in un'opera piú estesa.

[2] Vsevolod Nikolaievic Aksionov (1898-1960), noto attore e insegnante teatrale sovietico.

UN CERCATORE CHE HA PERSO LA STRADA *

Nel signor Meyerhold non c'è davvero ombra di malizia. È di mente ristretta, si lascia facilmente compenetrare da certe ideuzze, s'infatua per l'originalità di certe concezioni e comincia ad attuarle in maniera eccentrica, quasi avesse i paraocchi. Egli non si rende conto di soggiacere a un istinto borghese, a uno stato d'animo decadente e pensa invece con tutta serietà di servire il progresso, di portare qualcuno verso il progresso [1].

Ad ogni modo i lettori possono essere grati al signor Meyerhold per il suo articolo non tanto perché ci offre una esposizione abbastanza chiara e organica del suo *credo* artistico, quanto per i dati, interessanti e sin qui poco noti, relativi alla storia del Teatro d'Arte e del Teatro-« studio ». È vero che nei suoi giudizi sul Teatro d'Arte il signor Meyerhold incappa in qualche inesattezza di fatto, ad esempio il repertorio scenico egli lo distingue in teatro naturalistico — *Gli autocrati* [2], *Il mercante di Venezia, Il vetturale Henschel* [3], *Le colonne*

* Si tratta di un capitolo del saggio apparso nella rivista *Obrazovanie* (L'istruzione), 1908, n. 4, con il titolo di *Libro su un teatro nuovo*, scritto in risposta ad una raccolta di articoli, *Teatr*, fra i cui autori figuravano Meyerhold, F. Sologub, Briusov e Andriei Bielyi. In questo capitolo del suo saggio Lunaciarski risponde per l'appunto a Meyerhold.

[1] Non vorrei che questa definizione, formulata diciotto anni or sono, conservasse anche oggi tutta la sua validità (*n.d.a.* apparsa nella raccolta *Il teatro e la rivoluzione*, pubblicata nel 1924).

[2] Di A. Pisemski.

[3] Di G. Hauptmann.

della società, Le mura[4], *I figli del sole*, — e teatro d'atmosfera, vale a dire le opere di Cechov. Vien fatto di chiederci perché mai non vengano menzionati spettacoli come *La campana sommersa, La fanciulla di neve, La dodicesima notte*, e la risposta è semplice: perché ciò minerebbe l'edificio di Meyerhold, la sua certezza che *solamente* Cechov, con la sua influenza personale, abbia immerso nel « naturalismo », caro al cuore di Stanislavski, la corrente calda degli stati d'animo. Eppure le succitate opere sono state realizzate non soltanto nell'atmosfera, ma anche applicando tutta la serie di metodi del cosiddetto teatro convenzionale, da cui hanno tratto vita spettacoli « convenzionali » come *La vita dell'uomo* e *Il dramma della vita*[5]. Non ho assistito a questi spettacoli, ma la critica piú accreditata afferma che il retrogrado naturalista Stanislavski, una volta imboccata la via della stilizzazione, non tardò a far piazza pulita di tutte le abborracciature scolastiche di Meyerhold.

Ciò non toglie che i fatti siano importanti e non possono esimermi dell'esortare chiunque si interessi di teatro a leggere l'articolo di Meyerhold. Quanto alle ricerche dello stesso Meyerhold, veniamo a sapere che il signor Remizov fu il primo « a spingere il lavoro verso nuovi abissi » e, infine, che il teatro-« studio » « si lanciò a capofitto nell'abisso ». A spingere Meyerhold « verso l'abisso » furono, dopo Remizov, Valeri Briusov, i pittori Sapunov e Sudeikin e Viaceslav Ivanov, mentre egli non volle dare minimamente retta a chi avrebbe voluto aiutarlo a venirne fuori.

Sapunov e Sudeikin, seguendo il loro istinto di pittori, permisero la messa in scena della *Morte di Tintagiles*[6] su superfici piane. Non sarebbe stata una cattiva

[4] Di S. Naidionov.
[5] Rispettivamente di Leonid Andreiev e Knut Hamsun.
[6] Quest'opera di M. Maeterlinck (1862-1949) fu rappresentata nel 1905 da Meyerhold al teatro-« studio » del Teatro d'Arte.

trovata applicare al singolo caso di quest'opera, che lo stesso autore annoverava fra quelle per burattini, questo metodo originale, se Meyerhold con il suo fanatismo e i suoi paraocchi non ne avesse fatto il suo cavallo di battaglia imponendo tale metodo a tutte le opere messe in scena dalla Komissargevskaia. Oggi se ne pente. Il signor Meyerhold dichiara che altre influenze valsero ad equilibrare la fortuita influenza dei pittori, forse in seguito ai consigli di Briusov[7]: « Il pannello decorativo, come la musica sinfonica, ha un compito speciale e se, come ad un quadro, sono necessarie le figure, ciò vale soltanto per quelle che vi sono dipinte sopra e, ove si tratti di un teatro, saranno marionette di cartone, e non cera, o legno, o il corpo umano. Ciò dipende dal fatto che il pannello decorativo, disponendo di due dimensioni, esige anche figure a due dimensioni ».

Fa piacere sentirselo dire. Finalmente il signor Meyerhold ha rinunciato ad uno dei suoi pregiudizi, ma solo per abbarbicarsi ad un'altro: « Il corpo umano e gli accessori che lo circondano — tavoli, sedie, letti, armadi — sono tutti a tre dimensioni, perciò a teatro, al cui centro si trova l'attore, ci si deve fondare sui ritrovati delle arti plastiche, e non sulla pittura; è il plastico statuario che dev'essere la base per l'attore ».

Quando Meyerhold leggerà l'articolo di Briusov, contenuto nella stessa raccolta, s'accorgerà di essere ancora una volta « rimasto indietro »; dalla pittura è passato alla scultura, da una schiavitú all'altra, mentre Briusov dichiara che il teatro è l'arte della pura azione e respinge tanto il servaggio della scultura quanto quello pittorico. Naturalmente, Meyerhold troverà piú difficile li-

[7] Valeri Iakovlevic Briusov (1873-1924), noto poeta e critico, fondatore del simbolismo russo, si interessò di teatro e scrisse una serie di interessanti articoli, intorno al 1906, centrati sul problema « realismo e convenzione a teatro ». Fu anche autore di varie opere teatrali simboliche. Nel 1920 si iscrisse al partito comunista

tigare con la scultura, dato che il teatro dell'azione pura di Briusov si trova già in contrasto con lo stesso principio del teatro decadente-borghese, che ha paura del movimento.

Il maggior esponente del « teatro immobile » è il Maeterlinck del primo periodo. Egli è il primo maestro del signor Meyerhold. È stato Maeterlinck a creare la teoria del teatro decadente, e il signor Meyerhold si entusiasma per quel suo esigere dal teatro un carattere quasi marionettistico. Appare strano che egli, riconoscendo sul piano teorico questo principio, nella sua risposta alla bisbetica lettera della signora Komissargevskaia[8] abbia rinnegato, quasi con le lacrime agli occhi per l'offesa patita, le proprie tendenze marionettistiche. Ed ora ascoltate la quintessenza della profonda saggezza meyerholdiana: « Occorre un teatro immobile, e non si tratta d'una novità. Questo teatro è già esistito. Le migliori tragedie antiche — *Le Eumènidi, Antigone, Elettra, Edipo a Colono, Prometeo, Le Coefere* — sono tragedie immobili. In esse non esiste nemmeno un'azione psicologica, non solo di carattere materiale, ma nemmeno quel che si chiama « soggetto ». Ecco dei modelli di teatro immobile. Eppure in essi il fato e la posizione dell'uomo nell'universo costituiscono l'asse della tragedia. Se non vi è movimento nello sviluppo del soggetto, se tutta la tragedia è fondata sui rapporti tra il fato e l'uomo, occorre un teatro immobile sia per la sua tecnica immobile — quella che ravvisa nel movimento una musica plastica, un di-

[8] La Komissargevskaia, grande attrice e beniamina del pubblico di Pietrogrado, era un'accanita antagonista del Teatro d'Arte. Dopo aver recitato nel Teatro Aleksandrinski riuscí ad avere un teatro proprio, che nel 1906 aprí le sue porte a Meyerhold. Tuttavia nel novembre del 1907 la Komissargevskaia scrisse a Meyerhold una lettera di cui diede lettura davanti alla compagnia del suo teatro e in cui dichiarava di non voler più collaborare con Meyerhold. Lunaciarski si dichiarava in disaccordo più col tono della lettera che con il suo contenuto.

segno esteriore dell'esperienza interiore — sia perché questa tecnica del teatro immobile preferisce il gesto del luogo comune, il gesto in generale. La tecnica del teatro immobile è quella che teme i movimenti superflui, per non distrarre l'attenzione del pubblico dalle complesse emozioni interiori, che si possono cogliere solamente in un fruscío, in una pausa, in un tremito della voce, in una lacrima che vela lo sguardo dell'attore »[9].

Mai Briusov, e nemmeno Ivanov, ai quali il signor Meyerhold si richiama, sottoscriveranno parole di questa specie.

Come fa il signor Meyerhold a non sapere che Aristotele, proprio fondandosi su quelle tragedie che egli considera immobili, ha creato la propria teoria della tragedia, in base alla quale egli reputa condizioni indispensabili del dramma il conflitto, le peripezie e la catastrofe? Possibile che egli ignori come quelle che egli definisce tragedie siano parti di tragedie, atti di trilogie, complessi attraverso i quali corre sempre un'azione, unica e importante? Come fa a non capire che, se il gesto serve ad illustrare il movimento interiore, il teatro si distingue da un libro proprio perché riesce a rendere i movimenti interiori, *illustrandoli* direttamente, che proprio in questa illustrazione (mediante il gesto, la mimica, l'intonazione) consiste il senso pieno della rappresentazione, che è proprio questo il campo in cui agisce l'attore, quel che egli aggiunge al dramma in quanto letteratura? Come mai il signor Meyerhold non comprende che il fruscío e le lacrime che velano lo sguardo non sono teatrali, perché lo spettatore non li nota, che il teatro è un posto di godimento artistico in massa e che tutto vi deve essere, almeno relativamente, monumentale, generale, ampio, e non in miniatura?

[9] E adesso? E il psicologismo e la biomeccanica? Del resto, si tratta di acqua passata, ma che altro verrà ancora? (*n.d.a.*, marzo 1924).

Meyerhold lo capirebbe se non glielo impedisse l'istinto decadente, timoroso della vita!

Ascoltate che razza di *kulturphilosophie* si nasconde dietro questo programma: « L'autore non intende creare orrore in scena, non intende agitare lo spettatore e spingerlo verso il singulto isterico, non intende costringere il pubblico a fuggire di fronte all'orrore, ma proprio il contrario: intende versare nell'anima dello spettatore la contemplazione, sia pure trepidante, ma saggia, dell'inevitabile, costringere lo spettatore a piangere, a soffrire, ma al tempo stesso a intenerirsi e ad arrivare a uno stato di calma e di benessere. Il compito che si propone l'autore, il suo compito essenziale è quello di " consolare le nostre tristezze ", seminandovi una speranza che a tratti si spegne, per subito riaccendersi. La vita umana scorrerà di nuovo con tutte le sue passioni quando lo spettatore uscirà dal teatro, ma le passioni non sembreranno piú vane, la vita fluirà con le sue gioie e i suoi dolori, ma tutto ciò acquisterà un significato, dato che abbiamo raggiunto la possibilità di uscire dalle tenebre o di sopportarle senza amarezza. L'arte di Maeterlinck è sana e vivificante. Essa invita gli uomini a una saggia contemplazione della grandezza del fato, il suo teatro acquista la solennità di un tempio. Gli altri drammaturghi si sforzavano di terrorizzare lo spettatore, e non di riconciliarlo con l'inevitabile destino. Maeterlinck ci mostra quanto sia potente il fato che guida le nostre sorti ».

Che confusione! Ma, insieme, che programma agghiacciante!

Meditate per un attimo su questa contrapposizione: « non intende spingerlo verso il singulto isterico, non intende costringere il pubblico a fuggire di fronte all'orrore », e . . . vi aspettate l'antitesi: a lottare coraggiosamente contro questo orrore. Invece niente di tutto ciò: piangere, soffrire e . . . intenerirsi! Contemplare trepidanti l'inevitabile!

Ma, ditemi un po', qual è quella tragedia che ha costretto il pubblico a fuggire per l'orrore? Io non la conosco; conosco solo quella che insegna, come ha osservato Aristotele, a purificare l'anima dalla paura e dalla sofferenza, mostrando la bellezza tragica del conflitto. Adesso abbiamo una nuova tragedia, che insegna a « sopportare le tenebre della vita senza amarezza ». Dovete scusarmi, ma per me questa è una tragedia da schiavi e ce ne dà la conferma lo stesso Maeterlinck. Il tempio, in cui *si prega il fato*, è un vero e proprio orrore di abbandono. In una serie di libri, e soprattutto in *Le temple enseveli*, Maeterlinck invita ad essere attivi e a lottare, e condanna il proprio teatro del primo periodo, quello tanto caro a Meyerhold. È vero, i greci avevano la tendenza a dimostrare la potenza del fato portando alla rovina i personaggi tracotanti, ma a dimostrare la forza dell'ellenismo tragico interviene per l'appunto la passione ribelle, la strenua autoesaltazione, l'orgoglio sovrumano di Prometeo, Creonte, Edipo, Medea. La cultura greca si reggeva sul vulcano di passioni dell'individuo in formazione, che aspirava dovunque a infrangere i legami e l'equilibrio della comunità, trasformandosi in tiranno. L'odio per la tirannia, per questa manifestazione suprema della personalità orgogliosa, costrinse i grandi rappresentanti del principio politico ellenistico — i tragici — a lottare genialmente contro la fiamma della passione. Troviamo forse un eccesso di passione nelle marionette del Maeterlinck di quel primo periodo? Sono tutti ritratti di nevrastenici, abulici e individui di mezza tacca, che non lottano per l'eterna giustizia contro le cellule intossicate dell'organismo sociale, che lo danneggiano con la loro esorbitante grossezza, mentre qui ci troviamo semplicemente di fronte alla mera constatazione dell'assurda debolezza della vita, priva di sbocchi. Meyerhold si sforza invano di persuaderci che l'arte di Maeterlinck è sana e vivificante. Quest'affermazione viene confutata dallo stesso Maeterlinck. Non possiamo fare a meno di citare qui

il sano giudizio espresso da un poeta, giunto alla maturità, sulle sue opere ancora immature. « Scrissi alcuni piccoli drammi, — ecco le parole del maestro del signor Meyerhold, — che rispecchiavano l'inquietudine di un intelletto orientato in senso mistico. Forse questa inquietudine è plausibile, *ma comunque non è benefica e non ci si deve assuefare.* (Aprite bene le orecchie, signor Meyerhold!). Molla principale di questi drammi era la paura dell'ignoto (*la paura,* signor Meyerhold). Io allora credevo in forze fatali, sconosciute, inevitabili, di cui è impossibile scoprire le intenzioni, ma che *ci sono evidentemente ostili.* Forse sono anche giuste, ma colleriche e puniscono seguendo oscure vie sotterranee; esse non premiano mai e il loro misterioso intervento ci si presenta come un inspiegabile atto di arbitrio. Qui l'idea del Dio cristiano si mescolava a quella del fato antico, celato nella notte impenetrabile della natura e di lí intento a studiare con sadico piacere come rovinare i nostri progetti, come distruggere la felicità umana ».

Sapete come il signor Meyerhold cita questo punto? Sentite come lo fa: « A fondamento dei miei drammi è stata posta l'idea del Dio cristiano insieme con quella del fato antico . . . », mentre il resto non si prestava al gioco di Meyerhold. Ma, signor Meyerhold, occorre aver coraggio sino in fondo: il teatro decadente è teatro *decadente,* e tale lo considerava Maeterlinck, mentre voi vi vergognate di voi stesso e attribuite a Maeterlinck . . . « l'*armonia,* che nobilita la quiete, la *gioia,* che può essere solo estatica »!

Ma sentiamo ancora Maeterlinck. Il punto di vista profondamente pessimistico, espresso da Maeterlinck, secondo le sue stesse parole, nei suoi drammi fino a *Barbablú,* « rappresenta, forse, una verità profonda, ma passiva, di fronte alla quale il poeta può inchinarsi *di sfuggita,* ma sulla quale non si può certo basare un uomo, che è piú vivo di un poeta e si propone dei compiti grandiosi . . . Infatti noi non conosciamo i fini della natura,

non sappiamo se si interessi alle sorti della nostra specie e di conseguenza l'inutilità del nostro essere è una verità, per essere precisi, indimostrabile. Ma noi abbiamo un'altra verità, che c'ispira un senso di certezza nell'importanza della nostra vita. Avremmo torto ad inchinarci di fronte a una verità che ci è estranea. In fin dei conti si giunge al tacito accordo di porre in primo piano, di sostenere e di proclamare quelle verità che continuano ad essere valide regolarmente, mentre altre servono a confondere l'uomo: la piú vera delle verità è quella che orienta verso il bene e offre le piú grandi speranze ».

E in un altro punto il poeta-filosofo dice: « Un uomo forte sa benissimo che occorre conoscere le forze che si oppongono ai suoi progetti e, una volta conosciutele, combatterle, ciò che spesso porta alla vittoria. Vogliamo credere fermamente che aumenterà la nostra fiducia in noi stessi, nel nostro mondo o nella nostra felicità, quando l'apatia e l'ignoranza smetteranno di definire fatali cose che la nostra energia e il nostro intelletto troveranno forse naturali ed umane ».

Signor Meyerhold, leggete Maeterlinck. Il signor Meyerhold dichiara: « Il nuovo teatro si sente di nuovo attratto dal principio dinamico » (naturalmente intendendo questo principio come qualcosa di interiore).

Certo, è cosí. Il teatro è l'arte dell'azione ed il « dinamismo interiore », vale a dire, evidentemente, l'energia nella sua forma potenziale o in forma rudimentale — sentimento, sogno, idea non ancora espressa esteriormente — non hanno niente a che fare con il teatro; si trovano al polo opposto. Ma, forse, pensate che Meyerhold parli qui se non altro della vita psichica, contrapponendola alle sue manifestazioni esteriori? No, le sue idee si spingono oltre: là dove non si nega solamente il teatro, ma qualsiasi arte. « Nel nuovo dramma, l'azione esteriore, la manifestazione dei caratteri diventano inutili. Noi vogliamo penetrare dietro la maschera e die-

tro l'azione, raggiungere il carattere del personaggio, accessibile all'intelletto, e scoprirne la " maschera interiore " ».

Forse il signor Meyerhold (o V. Ivanov, che a quanto pare egli qui cita) pensa di procedere sulle orme di Schopenhauer? Ma Schopenhauer riconosceva alla sola musica la possibilità di esprimere direttamente non la « maschera interiore » (espressione assurda), ma l'aspetto autentico della volontà. Ed anche cosí ci si deve immaginare una specie di astrazione della musica, dato che ogni ogni frase musicale esprime la volontà in una sua accidentalità parziale. Le altre arti esprimono soltanto le maschere della volontà e queste maschere tanto piú sono chiare quanto piú sono definiti per l'appunto i caratteri, quanto piú facilmente lo spettatore può generalizzare egli stesso le proprie impressioni e conoscere la Volontà, conoscere il fato, riconoscere se stesso e chiunque altro dietro la maschera. Se invece, *al posto dello spettatore,* questo compito se lo vogliono assumere l'attore e il drammaturgo, invece di tendere alla pienezza e alla chiarezza dell'immagine artistica individuale, rendono scialbo l'aspetto individuale, sostituendolo con l'astrezza, e in tal caso si ha semplicemente un surrogato cerebrale dell'arte, una monotona cantilena quaresimale: « Tutto è vanità, non esistono tipi, non esiste un costume, esiste solo il dramma, sempre uguale a se stesso ». Questa è la fine di ogni arte viva. È cosí, anche partendo dall'estetica di Schopenhauer, tutta basata sulla negazione di ogni movimento in avanti, di ogni progresso, su una negazione biliosa, piena di paura e di odio, filistea. Chi non condivide questo punto di vista, respinge i ragionamenti sull'esteriore e sull'interiore, già scherniti da Goethe. « *Alles Innere ist draussen*! »[10]. Tutto è fenomeno, importante è solo ciò che, traboccando dai centri

[10] Tutto ciò che è dentro è fuori.

che percepiscono e rielaborano, arriva ai centri motori, s'imprime nella materia, vale a dire trasforma creativamente il volto dell'esistenza. Coloro che non sono dotati di un'energia attiva, i fiacchi di spirito, i timidi, sono uomini di seconda categoria, la loro vita è una mezza vita: essi percepiscono, masticano e rimasticano quanto hanno percepito, e poi lo considerano come la loro vita interiore; invidiano le persone attive e, siccome le odiano, sopravvalutano certi valori, dichiarano ciò che è *interiore,* vale a dire l'immaturo, il rudimentale come piú importante di ciò che è esteriore, vale a dire dell'*atto.* Ma « in principio era l'azione », l'azione c'è sempre stata e ci sarà sempre, tutto è per essa, verso di essa, attraverso di essa, tutto ciò che non è azione è soltanto l'ombra di un'azione. Il vostro teatro interiore è l'ombra del teatro.

Il signor Meyerhold è andato a sbattere non solo contro Maeterlinck, ma anche contro V. Briusov. Forse che anche in questo caso è possibile curarsi con quel che ci ha fatto male, contro cui siamo andati a sbattere?

Leggo queste parole del signor Meyerhold: « Credo di non sbagliare dicendo che da noi, in Russia, Valeri Briusov è stato il primo a parlare dell'inutilità di quella *verità,* che si sono sforzati in tutti i modi di riprodurre sulle nostre scene in questi ultimi anni; ed è stato il primo anche ad indicare nuove vie di rappresentazione drammatica. Egli invita ad allontanarsi dall'inutile verità delle scene contemporanee verso una cosciente convenzionalità ».

Questo è vero. Ma il signor Meyerhold ha proprio capito Briusov sino in fondo? Cosí, io leggo in Briusov: « Il teatro " convenzionale " contemporaneo conduce in linea retta verso il teatro dei burattini... Quanto piú una messa in scena convenzionale sarà coerente, quanto piú coinciderà con il teatro meccanico, tanto meno sarà utile. Passo per passo, togliendo all'attore la possibilità di una creazione artistica, il convenzionalismo teatrale

finirà col distruggere la scena, in quanto arte. Nel leggere opere drammatiche, noi ci immaginiamo con la forza dell'immaginazione l'azione come se avvenisse. Il teatro " convenzionale " aiuterà ben poco l'immaginazione sia nell'esecuzione come nella semplice lettura del libro. L'azione verrà soltanto sottintesa. Se il teatro convenzionale prenderà piede, verranno ad assistere alle rappresentazioni solamente persone di scarsa immaginazione, alle quali non basterà la lettura: gli individui dotati di fantasia troveranno il teatro superfluo ».

Ecco una critica micidiale di tutto il meyerholdismo.

Leggo ancora in Briusov: « La tragedia, — ha detto Aristotele, — è imitazione di un'azione unica, importante, chiusa in sé, e con queste parole egli ha separato con una straordinaria precisione l'arte del teatro dalle altre forme d'arte. Come le forme sono proprie della scultura, e le linee e i colori della pittura, cosí l'azione, l'azione diretta è propria del dramma e della scena. Il drammaturgo vuole che l'attore, recitando, incarni dinanzi al pubblico l'azione nel suo sviluppo, cosí come lo scultore vuole mostrare le immobili forme corporee nel marmo o nel bronzo ».

Che ne sarà del vostro principio del teatro interiore e immobile? Ecco un altro « maestro », che respinge le vostre verità!

Signor Meyerhold, leggete, leggete Briusov: « Quell'aspetto del visibile su cui si concentra essenzialmente l'attenzione di una determinata arte dev'essere personificato con tutto il realismo ad essa accessibile. Realistica dev'essere anche la recitazione degli attori, che incarna l'azione scenica, solo che questo realismo non deve trasformarsi in naturalismo. La recitazione degli attori deve essere realistica nel senso che deve offrirci azioni possibili, anche se esagerate in un senso o nell'altro: nella commedia, l'aspetto della meschinità; quello della grandezza, invece, nella tragedia ».

Occorre non solamente realismo, ma anche l'*esagerazione* nel senso della grandezza o in quello della meschinità!

Voi volete fare l'elegantone indossando stracci vecchi, ecco il vostro guaio, signor Meyerhold.

Il signor Meyerhold cerca. È una bella cosa, ma, appena trovata qualche inezia, subito la colloca nel posto di riguardo e comincia a battere la fronte per terra, al cospetto di questo minuscolo feticcio. Una vecchia scarpa di Maeterlinck, un bottone delle brache di Schopenhauer, qualche lacera brutta copia, smarrita a un bivio da Briusov, ecco il contenuto del museo del nostro regista d'avanguardia.

Tutte queste cianfrusaglie vanno bruciate!

Per non so quale malinteso, il signor Meyerhold scrive: « La lotta contro i metodi del naturalismo, che stanno combattendo i teatri sperimentali di alcuni registi — il teatro-« studio » di Mosca, Stanislavski (*Il dramma della vita*), Gordon Craig (Inghilterra), Reinhardt (Berlino), io (Pietroburgo) . . . ». In una parola, come dice quel capo di villaggio ucraino, nell'aneddoto: « Ecco qui raccolte tutte le autorità: sua maestà, il commissario e io ».

Ho avuto occasione di assistere agli spettacoli di Reinhardt, a Berlino, nel suo teatro. Si avvicinano al mio ideale: si tratta di rappresentazioni piene di vita, di poesia, di bellezza. Una unica differenza dai Meininger: un vasto impressionismo, invece dei particolari; anzitutto l'*impressione generale*. Gli scenari e i gruppi ricordano, per la saturazione dei colori e la libera plasticità, Arnold Boecklin. La recitazione è realistica, ma ampia, senza la piú piccola concessione al miniaturismo. Una massa di passione e di movimento, a volte discutibile. *Niente che somigli* agli spettacoli cachettici, vizzi, piatti di Meyerhold [11].

[11] Adesso Meyerhold se la prende con Reinhardt. Egli si è allontanato da lui, ma, ahimè, non gli è mai stato vicino. O, forse, gli si avvicinerà? Sarebbe bene! (*n.d.a.*, marzo 1924).

TEATRO E RIVOLUZIONE

IL TEATRO E LA RIVOLUZIONE *

I. Il teatro nella società borghese versa ormai da tempo in una situazione infelicissima. Tutto ciò che Riccardo Wagner scrisse sul teatro al tempo della rivoluzione del 1848 serba intatta ancor oggi la sua validità.

La cosa piú orribile è proprio il fatto che il teatro sia divenuto un'impresa capitalistica. Certo, in alcuni teatri della Russia e della Germania, la parte dell'intelligentsia è riuscita a conservare, grazie a direttori di alto livello o a collettivi fusi dalla comunione delle loro ricerche ideali, un'autentica anima artistica.

Credo che in Francia di teatri consimili non ce ne siano rimasti e, se non sbaglio, nemmeno in Inghilterra, paese che conosco meno. Il magnifico teatro d'avanguardia del Vieux Colombier, fondato a Parigi da Copeau e costantemente onorato dall'attenzione della stampa migliore, riesce di rado, pur disponendo di cinquecento posti, a raggiungere, anche con le opere di successo, le trenta o quaranta repliche a platee esaurite, mentre il medesimo pubblico fa a pugni per stiparsi in malfamati ricettacoli di una pseudoarte che gli impresari da *boulevard* hanno fatto sorgere dovunque.

Il teatro che dovrebbe essere per l'umanità, e soprattutto per le nuove generazioni, uno strumento di educazione artistica, si trasforma in una bottega e, con que-

* Scritto nel 1921 per una rivista tedesca su richiesta dell'Associazione dei lavoratori tedeschi del teatro, e pubblicato nell'URSS nel 1924 in una raccolta di articoli intitolata *Il teatro e la rivoluzione* (Gosizdat, Mosca).

sto andazzo, naturalmente si modifica anche nell'intimo e degenera.

I teatri di Stato, che apparentemente potrebbero badare meno alla cassetta, si trovano cosí ad aver sempre a che fare con questo medesimo pubblico, guastato e deviato da impresari che cercano di venire incontro ai suoi pregiudizi, ai suoi gusti antiquati o alla sua inclinazione per il baccano, gli orpelli e sempre nuove leziosaggini, capaci di scuotere in qualche modo i nervi intorpiditi dalla monotonia degli spettacoli.

Il teatro in mano agli impresari (come il cinematografo in mano ai produttori e cosí via) ha corrotto un pubblico già corrotto da tutto l'ambiente della cultura capitalistica, e il pubblico, a sua volta, ha contagiato il teatro della propria corruzione.

In tal modo, avvicinandoci al teatro da un punto di vista puramente sociale, non possiamo fare a meno di constatarne la grave infermità e di ripetere le parole pronunciate a suo tempo da Wagner: « Il teatro dev'essere trasformato in una istituzione essenzialmente statale, come la scuola o l'università ». Occorre dotarlo di un'autonomia piú o meno ampia, ma non asservirlo al successo, all'instabile gusto della folla, e farne invece uno strumento capace di migliorare tale gusto.

Secondo me, e anche secondo molti altri, non vi può essere dubbio su questo punto. Qui la rivoluzione ha fatto molto, e se noialtri in Russia soffriamo enormemente perché mancano le premesse materiali per un giusto sviluppo del teatro, quando faccio un paragone fra il repertorio di Mosca o di Pietrogrado, in tutti i loro teatri (a Mosca, oggi, sono aperti novantacinque teatri), e il repertorio annunziato giorno per giorno dai giornali tedeschi e, soprattutto, da quelli francesi e inglesi, provo un senso di legittimo orgoglio.

Ci siamo liberati completamente sia dalla farsa scurrile, sia dai pasticci piccolo-borghesi, pseudorealistici, abbiamo eliminato le opere patriottiche realizzate a suon

di tamburo, abbiamo tolto di mezzo quasi completamente quelle piú o meno inficiate dal cattivo gusto. Da noi si rappresenta un repertorio classico tanto russo quanto straniero. Le opere nuove sono rare, per il momento, ma di nobile contenuto.

Al tempo stesso, essendo i teatri mantenuti dallo Stato, abbiamo potuto — primo passo verso l'abolizione completa del biglietto a pagamento — abbassare i prezzi a un livello minimo, considerata la svalutazione della nostra moneta (cioè a un massimo di duecentocinquanta rubli, il che equivale a pochi copechi di prima e non piú) e abbiamo organizzato la distribuzione dei biglietti attraverso i sindacati, ai quali, da noi in Russia è iscritta l'intera popolazione.

Tutto ciò non è stato ancora regolato definitivamente ed esige ancora parecchio lavoro, ma quanto si è fatto avvicina di molto la trasformazione del teatro in quel centro di cultura artistico-didattica che è destinato a diventare.

E ora consideriamo il teatro dal punto di vista *ideale*, vale a dire sul piano della drammaturgia.

In Russia, fra i comunisti ce n'è di quelli che respingono in blocco il vecchio teatro in quanto *borghese*.

Si tratta particolarmente di quei comunisti che uniscono ad un ardente spirito rivoluzionario l'amore per la cosiddetta « arte di sinistra », di solito battezzata in Russia con il nome di futurismo. Tuttavia esistono anche i comunisti-ultrarealisti, fautori di un teatro di mera agitazione e propaganda, che considerano con eguale antipatia tanto i futuristi quanto gli ammiratori del passato.

Lasciamo per ora da parte la questione del futurismo, che riguarda maggiormente la tecnica teatrale, di cui mi occuperò a piú riprese.

Se non vi è alcun dubbio che ogni epoca debba avere un *proprio* teatro, anche la nostra grande epoca rivoluzionaria, di transizione fra capitalismo e socialismo,

non può esimersi dal far nascere un proprio teatro, che ne rispecchi le passioni, i progetti, le speranze, le disavventure, i trionfi. Tuttavia sarebbe molto imprudente voler appiccicare sui rami ancor spogli di una primavera incipiente dei fiori di carta, ma proprio una politica di tal genere sarebbe quella che si ostinasse a proteggere opere rivoluzionarie pseudoartistiche.

La rivoluzione francese sfornò un numero stragrande di opere rivoluzionarie, ma tutte si rivelarono effimere e non sopravvissero al loro tempo. In generale, riesce difficilissimo alle rivoluzioni di svolgere, parallelamente alla gigantesca attività militare e amministrativa, un'altra attività di carattere creativo, culturale. Tuttavia, questo rilievo tocca la Russia solo fino a un certo punto. Noi abbiamo senz'altro già oggi alcune opere di successo che sono frutto della nostra epoca.

Ma non è mio intendimento, in questa sede, ragguagliare gli uomini di teatro tedeschi sulla situazione del teatro in Russia; se ciò interessa la redazione, lo si potrà fare a parte.

Qui io intendo porre i problemi su un piano che interessi in eguale misura i teatri d'ogni paese.

Io affermo che la nostra epoca rivoluzionaria, a differenza della rivoluzione borghese del 1789, deve e potrà creare espressioni dell'arte scenica veramente adeguate al suo genio. Per farlo, occorrono drammaturghi di gran talento e occorre altresí che il teatro ponga immediatamente in risalto queste opere, rappresentandole subito. Allo stesso modo, noialtri in Russia riconosciamo la grande importanza del teatro di propaganda e agitazione, con un carattere, per cosí dire, da manifesto. Certo, non gli chiediamo un alto livello d'arte, ma piuttosto opere che vogliano rispecchiare profondamente i nostri giorni e le emozioni cui sono oggi esposti i nostri animi. Al manifesto non si chiede mai quel che si esige da un quadro, e noi stiamo lavorando di buona lena a un vero e proprio torrente di opere di propaganda, scritte

tanto dagli operai e dai soldati, come da giovani drammaturghi-specialisti, da attori e via dicendo.

Nella maggioranza dei casi tali opere sono afflitte da fiacchezza congenita, ma il « laboratorio di drammaturgia comunista », organizzato di recente, ci offre già qualche buon risultato.

Tuttavia da questo pur eccellente inizio non si deve desumere che gli avversari del vecchio repertorio abbiano ragione. Innanzitutto, un nuovo repertorio non esiste, le poche opere nuove di un livello artistico decoroso, le poche operette di agitazione e propaganda, di cui disponiamo attualmente, sono ancora ben lungi dal costituire un vero e proprio repertorio teatrale.

Sarebbe possibile rovinare completamente i teatri, renderli invisi al pubblico, uggiosi, se, in mancanza di drammi e commedie veramente validi, volessimo empirli di pacottiglia rivoluzionaria, ricca soltanto di buone intenzioni.

In secondo luogo, non ci si può immaginare nulla di piú superficiale dell'ostinarsi a definire semplicisticamente la drammaturgia del passato come borghese. E questo per due motivi derivanti ambedue dalla nostra concezione marxista. La borghesia non è stata l'unico nostro predecessore, ed è un po' ridicolo definire « borghese » — termine che definisce anzitutto l'insieme di quanto concerne la grande borghesia e il capitalismo — il nobile teatro indú di Kâlidasa, quello di Eschilo o perfino di Calderon.

L'assetto di qualsiasi grande società del passato si è rivelato, in minore o in maggiore misura, nel suo teatro. Il repertorio mondiale abbraccia le massime conquiste di particolari classi dirigenti o di classi che hanno lottato per la supremazia in secoli diversi e in diversi paesi.

Dal punto di vista storico-scientifico, suscita interesse, logicamente, ogni vivace espressione della lotta che si svolge sotto l'egida dei piú vari ideali, e che altro non è se non l'evoluzione della cultura umana.

Ma una classe ci dà qualcosa che è ancora piú alto della sua stessa essenza, qualcosa di piú che il semplice riflesso di un momento storico e sociale in un determinato periodo del suo travaglio: ci dà precisamente la immagine del suo piú vero rigoglio, quando, pur essendo già al timone della propria società, la classe non è ancora indebolita dall'ulteriore corso del progresso economico che ne misurerà le fondamenta e che le va già preparando l'erede-avversario; per giunta, nelle epoche in cui si sviluppa la forte pressione di una classe nuova, questa si pone alla testa del popolo insorto per attaccare, insieme, l'avversario ormai tanto infiacchito da ridursi alla parte di un sopravvissuto, fossilizzato nei suoi pregiudizi.

Tanto il teatro classico quanto il teatro romantico, quello che porta il suggello dello *Sturm und Drang*, esprimono proprio questi due momenti.

La plastica tragicità di Sofocle, col suo splendore cristallino, interiormente placata nel suo stesso pathos, o la fremente protesta, ammaliante nella sua giovanile audacia, del giovane rivoluzionario Schiller, ecco i modelli di questi due tipi di teatro. Altri frequenti esempi ci vengono offerti dal repertorio storico.

Tanto nel teatro che nasce al culmine d'una cultura veramente stabile, quanto nel teatro espresso nel mattino impetuoso, alla vigilia di una rivoluzione vittoriosa, un autore, elevato dalla sua emozione ad altezze straordinarie, precorre sempre i suoi tempi e, contemplando dall'alto uomini e terre, crea immagini, esprime sentimenti, enuncia verità che vivranno nei secoli e nei millenni e troveranno sempre un'eco, forse limitata, ma sempre profonda, in tutte le epoche.

Il proletario, il nuovo pubblico dei lavoratori, non può non provare simpatia per la classicità greca (come ebbe a dire anche Marx), poiché essa annuncia quell'ordinamento armonioso la cui stella è la stessa che guida la lotta del proletariato, ed ha in simpatia la tonante pro-

testa di un teatro titanico, sia che si esprima con tirate gonfie d'ira, come in Schiller, o in un riso mordace, come nel caso di Beaumarchais.

Meno sinceri sono i prodotti creativi di questi ultimi decenni.

Per fortuna la borghesia capitalistica non ha mai raggiunto un proprio apogeo, uno splendente meriggio, non ha mai avuto un secolo di Pericle, un secolo di Augusto, un secolo di Elisabetta, un secolo di Luigi XIV; poiché la sua natura, prosaica e mercantile, non le concedeva la forza di produrre un'arte qualsiasi.

Sono stati gli intellettuali a creare per lei un'arte ricca di singole opere veramente splendide, gli intellettuali spesso usciti dal popolo, e che si vedevano obbligati a vendere la propria merce — quella merce in cui si trasformava qualsiasi cosa al mondo — a chi disponeva di mezzi per acquistarla. È vero che non tutti si adattavano a questa situazione. Dapprima la veemente protesta della piccola borghesia, poi il coro ormai abbastanza potente del proletariato fecero nascere un altro movimento. Piú o meno coscientemente, gli artisti gelosi della propria indipendenza si rivolgevano o all'anarchia che proclamava la piena libertà dell'individuo, o al socialismo, che condannava severamente l'odioso trionfo del borghesuccio riuscito pian piano a coprirsi d'oro fino ad assumere le proporzioni di un banchiere.

Ecco perché nelle opere di questi ultimi anni troviamo soltanto romantici che si scagliano contro il nostro tempo e che in gran parte si limitano a sterili proteste, spesso individualistiche, quando non evadono nel sogno, spesso negatore, della vita stessa (segno di debolezza interiore), o naturalisti che ci mostrano le piaghe del mondo capitalistico.

Il proletariato non deve rinnegare il Hauptmann della prima e della seconda maniera, Zola o Mirabeau, Ibsen o Bernard Shaw e altri drammaturghi, anche se questi non sono i suoi autori perché troppo inclini a imbelli

fantasticherie o a un macabro pessimismo o a sogni decadenti (ad esempio il Maeterlinck del primo ciclo), o perché riecheggiano elementi di carattere anarchico, individualistico, o perché inseriscono in una splendida caricatura della realtà la piccola correzione di un ideale meschino, che porta impresso il marchio d'un gretto studio di letteratoide, cioè, alla resa dei conti, di piccolo borghese, anche se molto erudito.

Il proletariato, riuscendo man mano ad esprimere da sé una propria intellighentsia, ne verrà fuori e porterà con sé i migliori rappresentanti della vecchia intellighentsia su una strada ampia, dove riuscirà possibile una creazione incomparabilmente piú vasta.

Ma in attesa di questo il proletariato non rinuncerà a ciò che già possiede.

Occorre quindi, mentre si aiutano in tutti i modi i nuovi drammaturghi, procedere a una selezione del vecchio repertorio: vi troveremo parecchie cose ancora valide, capaci di fecondare i campi dissodati dal popolo, su cui il teatro, liberato dalle strettoie capitalistiche, è oggi chiamato a lavorare.

E ora qualche parola sulla *tecnica.*

In Russia, come probabilmente anche in Germania (in Francia, paese conservatore sul piano teatrale, questo si nota meno), nell'intimo dello stesso teatro, nelle condizioni in cui lo ha trovato la rivoluzione, si è scatenata una rivoluzione a scartamento ridotto.

Essa ha seguito due direttrici. La rivoluzione di ieri era la lotta dell'ultrarealismo contro il realismo e, in parte, contro il romanticismo teatrale. La rivoluzione in atto è la lotta del futurismo teatrale contro tutti gli aspetti convenzionali del vecchio teatro.

Dobbiamo poterci orientare un po' in questi contrasti interni del teatro.

Da noi in Russia il piú valido esponente di quel realismo e in parte di quel romanticismo teatrale, che costituivano l'essenza del miglior teatro degli anni quaranta,

cinquanta e sessanta, è il Piccolo Teatro di Mosca. E alcuni altri teatri, nelle capitali e in provincia, cercano di seguire questa medesima strada. Qui ci imbattiamo in molte splendide tradizioni, qui le magnifiche opere di Griboiedov, Gogol, Ostrovski trovano la loro massima espressione, puramente teatrale, tuttavia permeata di una ricchezza scenica, che è frutto di lunga esperienza e che nel periodo da me indicato arrivò al suo apogeo, di modo che ancor oggi chiamiamo il Piccolo Teatro la casa di Stcepkin (il grande attore contemporaneo di Gogol).

Il romanticismo di questo teatro, quand'esso affronta le opere di Schiller, Hugo, Lope de Vega, Shakespeare, è anch'esso permeato di una certa enfasi scenica. L'aspirazione alla bellezza del gesto, della dizione, alla precisione dei tipi, senza che se ne perdano nei particolari le qualità essenziali e via dicendo, sta a caratterizzare questa scuola.

Il Teatro d'Arte di Mosca, guidato dal geniale Stanislavski e da Nemirovic-Dancenko, uomo di gusti raffinati, ha saputo creare, con la massa di attori e dilettanti a sua disposizione, una compagnia davvero straordinaria sotto l'egida dell'ultrarealismo e, in parte, del decadentismo o di un semidecadentismo.

Il suo realismo andava incontro all'impressionismo di certi nostri scrittori come Cechov, che fu l'animatore letterario di questo teatro. Gli attori si sforzavano di scimmiottare, con sbalorditiva precisione, la vita. Qui era assurdo invocare la bellezza del gesto e della dizione, si poteva parlare, se mai, di una straordinaria impressionante veridicità, dato che il riflesso in uno specchio magico della realtà quotidiana di un piccolo impiegato statale, di una signorina isterica, di un beone disceso fino in basso eccetera eccetera, veniva reso dal Teatro d'Arte, finché si mantenne realista, con l'impressionante evidenza di una macchina fotografica eccezionalmente perfetta, che scattasse istantanee.

Grazie alla natura di questo teatro, esso non *si perdeva* nei particolari, ma nondimeno riusciva a sviare l'attenzione dello spettatore, e, anziché adempiere la giusta funzione di un teatro, anziché sollevarsi sulle minuzie quotidiane per assurgere a un orizzonte piú vasto, proprio come Cechov, costringeva lo spettatore a lasciarsi assorbire da queste minuzie; sia con una riserva mentale di gusto satirico, sia carezzevolmente, consolando l'uomo comune dei dolori di quel fosco periodo, nel corso del quale lo stesso teatro era nato.

Il Teatro d'Arte trovò molti imitatori, che erano peggiori del loro modello, e l'attore russo cominciò ad impregnarsi di questo naturalismo, di queste istantanee, di queste minuzie quotidiane, convinto d'introdurre cosí nel teatro una ventata d'aria fresca e di portare alla perfezione il sistema dell'arte realistica.

Quando poi il Teatro d'Arte rappresentava opere di Maeterlinck, Hamsun, Andreiev, avvicinandosi in tal modo al romanticismo, pareva dedicare specialissime cure, soprattutto in un primo tempo, alla scelta di un romanticismo decadente, per il quale inventava una tecnica appropriata: con pause musicali, con una duttile sensibilità di pose e di gesti, insomma con tutti gli ammennicoli di moda in quegli anni per uno stile moderno diluito e ormai superato per tutti.

E quando, nella fase seguente, il Teatro d'Arte si diede a rielaborare con questi suoi metodi Griboiedov, Gogol, Ostrovski, quando affrontò Shakespeare e Byron, ci offrí ogni volta risultati molto interessanti, ma tutt'altro che incontestabili.

Per la verità, una parte notevole dell'intellighentsia, allettata dal nuovo e dopo essersi allontanata dalle vecchie tradizioni, che ritiene di aver superato, trova ancor oggi che la via seguita dal Teatro d'Arte è infinitamente migliore di quella vecchia.

Del resto, io non intendo affatto smentire i ripetuti successi di questo teatro, lo amo di cuore e aiuto con

tutti i mezzi a mia disposizione i giovani « studi » che crescono attorno ad esso e che probabilmente passeranno da questi successi a nuovi trionfi, ma ritengo che per un pubblico proletario tutto ciò sia troppo raffinato e che forse questo pubblico proletario abbia ragione di esserne insoddisfatto.

Secondo me una società sana, dopo aver tanto girato in tondo, ormai ricca di nuove esperienze, dovrebbe riaccostarsi a quel teatro classico che si è formato in un'epoca migliore.

Secondo me un teatro proletario deve prendere le mosse piú che altro dalla tecnica del Piccolo Teatro, cosí come nel campo musicale dovrebbe piú che altro partire dall'imitazione di Beethoven, in quello della pittura dall'esempio dei grandi maestri del Rinascimento, nella scultura dalla tradizione greca e cosí via.

In Russia esiste anche un teatro futurista, e l'esempio migliore è quello che ce ne offre il Teatro da Camera. Varrebbe la pena che l'Europa ne conoscesse l'esistenza. Per molti versi esso ha raggiunto brillantemente le proprie mète: puro spettacolo, pura dinamica scenica in quanto tale. Abbasso il simbolismo, dice questo teatro, bando a qualsiasi speranza di trarre in inganno lo spettatore per creare l'illusione di una certa verità. La verità del palcoscenico risiede proprio, ed esclusivamente, nel palcoscenico. Lo spettatore non deve vedere in un'attrice Sakunthala, in un attore Romeo, ma deve godere apertamente la recitazione di quell'attrice, di quell'attore, come di artisti che hanno una perfetta padronanza della propria voce e del proprio corpo.

A questo riguardo, il giovane teatro ha ottenuto risultati che a volte costringono i teatri piú anziani ad accogliere fin d'ora nel proprio tesoro di esperienze alcune fra le sue migliori affermazioni.

Sono convinto che tanto queste ricerche come molte altre — e ne abbiamo a bizzeffe di queste giovani iniziative — saranno feconde per il teatro. Se lo Stato smet-

tesse di sostenerle, di offrire loro il proprio appoggio, la sua sarebbe una criminale spilorceria; eppure nessuno sa meglio di me che l'enorme maggioranza di quel pubblico di lavoratori, che si trova al centro della nostra attenzione, non avverte con particolare intensità il bisogno di questo teatro, non lo considera suo, dato che desidera trovare, nel teatro, un contenuto veramente ricco sul piano reale, emotivo, ideale.

Tutte queste ricerche dimostrano un eccesso di maturazione culturale, e perciò sotto questo aspetto sono tutte un po' decadenti pur ammettendo che il loro decadentismo potrebbe anche non essere sterile ai fini di una rinascita teatrale. Ma questa rinascita avrà soprattutto le sue radici nella tradizione classica; ne sono intimamente persuaso e sono felice del fatto che Carlo Marx, il quale, logicamente, non poteva prevedere tutti i particolari sviluppi della nostra cultura, ha sempre guardato al classicismo dei greci, al teatro di Shakespeare, al realismo di Balzac come ai blocchi di granito che serviranno a porre le fondamenta del nuovo edificio dell'arte proletaria.

E la solidità di questi blocchi rimane immutata.

Marx si è sbagliato circa la rapidità con cui cammina la storia e ha assegnato alla morte del capitale un periodo di tempo di gran lunga antecedente a quello in cui si è realmente verificata o si sta verificando, ma la morte spirituale era caduta sul capitale già fin d'allora, e tra le opere di cultura del lungo tramonto, della tediosa sera del capitale, sfolgoravano i lampi di genio, nello sforzo di rimontare la corrente delle acque torbide in cui si disfacevano i singoli eroi del pensiero e del sentimento. Ma la frase di Engels: « . . . il proletariato è l'*unico* erede dei grandi filosofi e poeti classici », rimane sempre vera.

Ci toccherà allacciare il nodo principale della nostra cultura proprio nel punto in cui si spegne il breve e luminoso mattino della borghesia rivoluzionaria. Lí troviamo giganti come Hegel e Goethe, in attesa dei loro veri continuatori. Gli adepti di queste tradizioni classiche si sono trasformati in epigoni, e ci sembrano spesso vecchi gufi, se li paragoniamo ai piú recenti ultrarealisti e ai recentissimi futuristi. Ma la nuova ondata proletaria farà fluire sangue nuovo proprio nelle loro vene, e permetterà loro di mettersi ancor meglio al servizio di quel teatro effettivamente nuovo, di quell'autentico futurismo che la stessa rivoluzione sociale darà alla luce non senza doglie, entro un periodo di tempo piú o meno lungo [2].

II. Se gli esteti d'ogni specie sono convinti che il teatro *non deve* essere uno strumento di propaganda nella lotta di classe e nella costruzione rivoluzionaria, nessuno almeno oserà sostenere che esso *non può* essere tale strumento.

Lasciamo da parte il *non deve*. È perfettamente logico che gli appartenenti ad una classe ostile al proletariato giunto al potere cerchino di privarlo di una delle

[2] Ho riletto con una certa emozione il mio articolo *Il teatro e la rivoluzione*, da me scritto nel 1920 (in realtà fu scritto nel 1921, *n.d.t.*) su richiesta degli attori tedeschi.

Nessuno si stupirà se oggi non rinnego la paternità di nessuna delle idee che vi sono espresse. Nella stragrande maggioranza dei casi, non ho cambiato le mie idee in quindici-venti anni, ma alcuni punti hanno sorpreso perfino me stesso, alla luce delle esperienze accumulate nell'ultimo triennio.

Cosí, oggi il problema centrale del teatro, quello di consentirne l'accesso al proletariato — la cui maturità è cresciuta di molto in questi ultimi anni, e che ha saputo esprimere una propria magnifica avanguardia culturale, gli studenti proletari — è stato quasi risolto.

Questi successi dei nostri teatri retti da impresari, e che ho elencato all'inizio dell'articolo, erano stati quasi interamente annullati dalla crisi economica e dalla Nep. Ma è evidente che, dopo esserci rimessi alquanto in sesto, nel campo teatrale dobbiamo tornare all'antica direttiva di nazionalizzarlo tanto sul piano ideale quanto su quello materiale. Tutto ciò che ho scritto in seguito sulle varie tendenze, nonostante gli anni della Nep, rimane completamente giusto. (*n.d.a.*, 1924).

sue armi, mentre le classi intermedie fanno di tutto per tenere il teatro lontano dalla politica, per attribuirgli un cosiddetto carattere extra-classista, analiticamente « umano ».

Naturalmente non intendiamo affatto respingere il teatro « umano » per principio. Vari popoli in vari secoli hanno avuto piú di un grande poeta, che ha creato splendidi drammi e commedie in cui predicava nobili sentimenti e copriva di ridicolo i vizi con tanta efficacia da riuscire a commuovere ancora per chissà quanti anni, e altresí ad istruire qualsiasi persona onesta.

Tuttavia questo non significa ancora che dovremmo accettare questo teatro come il piú adatto alla nostra epoca rivoluzionaria. No. Le migliori fra queste opere erano frutto della loro epoca, la rispecchiavano fedelmente insieme col travaglio di una lotta spirituale, che tuttavia non raggiunse mai l'acme dei nostri giorni.

La nostra epoca deve e può trovare il proprio riflesso nel teatro. È inammissibile che quello specchio della vita — quale è a parere di molti il teatro — quel magico specchio che riesce a renderla piú comprensibile, piú chiara, si limiti a sfiorare un'epoca di conflitti quanto mai grandiosi e accaniti fra singoli gruppi umani, e che la tragedia e la commedia non riportino sulla scena la sublime tragedia e la profondissima commedia che si avvicendano in questo momento nella vita reale.

Ma nelle epoche rivoluzionarie, mentre tuonano i cannoni sui vari fronti, la creazione artistica rimane alquanto sacrificata, pronta a rifiorire in tutto il suo splendore quando siano stati risolti i problemi fondamentali della vita: l'autodifesa, la vittoria sulla fame, sul freddo, ecc.

Si spiega benissimo, in tal modo, come noi si abbia un numero relativamente limitato di nuove opere di propaganda, capaci di rispecchiare la nostra vita, o se non altro il nostro passato, magari offrendocene una rappresentazione fantastica, ma filtrata attraverso l'ani-

ma del proletario, del soldato, del cittadino rivoluzionario.

Questo proletario, questo soldato, questo cittadino rivoluzionario, in generale, hanno ben altro da fare che scrivere opere di teatro, tanto piú che occorre esserne capaci, occorre conoscere a fondo il teatro.

Non posso dire che i tentativi di scrivere siffatte opere siano stati pochi: ma, anche se paiono riversarsi da una cornucopia, è sempre possibile dividerle in tre categorie, ben distinte tra loro.

Per la maggior parte queste opere sono sprovviste di qualsiasi requisito artistico, tanto che non ci resta se non dare completamente ragione ai sostenitori del teatro tradizionale. Chiunque capisce che un'orchestra può eseguire inni e marce rivoluzionarie, ma quando ne fanno parte tre o quattro pessimi suonatori, dotati di pessimi strumenti, e quando ciascuno di essi suona per conto proprio, l'inno o la marcia lasceranno in chi ascolta un'impressione ridicola d'insufficienza.

Allo stesso modo: quando il drammaturgo avvilisce i sentimenti e le idee piú nobili della sua epoca, ricorrendo a termini grossolani, e ponendoli sulle labbra non di personaggi vivi, ma di burattini legnosi, privi di carattere, con sulla fronte una semplice etichetta: « guardia bianca », « soldato rosso », « socialista rivoluzionario », « capitalista », eccetera, non susciterà niente altro che un tedio senza limiti, e nei tentennanti che pur dobbiamo portare dalla nostra parte forse nient'altro che disgusto. Quanto agli attori, nessuna meraviglia se, essendo per loro un vero e proprio martirio, quello di recitare certe cose, cercheranno in tutte le maniere di farne a meno.

A volte, anche un'opera mediocre può produrre una certa impressione su individui dotati di un gusto molto primitivo. Può esserci un pubblico digiuno in fatto di vero teatro, ad esempio un pubblico di soldati appena piovuti dalla campagna. Esso rimane attratto da parole ar-

denti sulla verità, sulla liberazione dalla schiavitú e dallo sfruttamento, tuttavia queste paróle avrebbero un effetto identico, se non maggiore, pronunciate non sulla scena, ma semplicemente poste in bocca a un buon oratore.

Dobbiamo porre in risalto alcune opere, scritte in maniera piú viva e che, indubbiamente, ottengono a volte un discreto successo di propaganda.

Esse somigliano a manifesti che, a modo loro, sono molto utili. Su un manifesto le figure sono disegnate con molta chiarezza e un po' rozzamente, per cosí dire senza sfondo. Il manifesto non ha le pretese di un quadro, non intende riprodurre la realtà con tutto il fremito dei suoi colori, lo splendore delle sue luci, non rende il sogno dell'artista, a lungo meditato ed espresso in tutta la sua pienezza sulla tela. Un manifesto è cosa effimera, polemica e tendenziosa. Non indietreggia di fronte alla caricatura, né agli effetti eccessivamente tragici.

Anche la scena possiede espressioni da manifesto che le sono peculiari: il melodramma, la farsa. Ma soltanto quando ci si sforzasse di infondere nelle opere di tal genere il calore stesso della vita, si potrebbe essere certi, con un pubblico simpatizzante o quantomeno affine per la sua struttura sociale al punto di vista che l'autore intende proporre nel suo lavoro, di arrivare al successo.

Tuttavia un'opera scenica di carattere rivoluzionario e sociale non deve rientrare necessariamente in questa categoria. Di solito, in arte, si definisce tendenziosità il desiderio d'imporre determinate idee, diciamolo pure, con la violenza. Un'opera tendenziosa vuole inculcare le proprie vedute; l'idea non scaturisce, per spontanea reazione, da uno spettacolo profondamento vero, governato da un'intima armonia e sconvolgente per virtù propria, ma si affaccia con ostentata evidenza, riuscendo spesso a deviare il corso degli evènti e a deformare il naturale sviluppo di un carattere.

Quanto meno è avvertito il proposito di ficcare per forza in testa all'opera il berretto frigio della tesi, quanto piú l'idea dell'autore è intrecciata con l'azione suggerita non solo alla nostra mente, ma insinuata anche nel nostro cuore attraverso la commozione suscitata dallo spettacolo, tanto piú ci troveremo di fronte a un'opera non tendenziosa, ma profondamente ideale.

Ma quali idee hanno per l'arte una forza illuminante piú viva delle idee rivoluzionarie? Perciò il teatro rivoluzionario deve accogliere a braccia aperte anche le opere d'arte fine a se stesse, aliene da concessioni a un qualsiasi teatro « umano », o a determinate classi, determinati popoli o determinate epoche.

E presso queste classi delle varie epoche e in seno ai vari popoli ci s'imbatte di frequente in opere a sfondo rivoluzionario, che rispecchiano con profonda simpatia le lotte del loro tempo o di un passato analogo.

Ma, naturalmente, a quelle opere manca l'afflato del pensiero comunista, e perciò tali opere, rivoluzionarie nelle intenzioni e negli ideali, oltre a riuscire generalmente noiose, risentono piú dello spirito socialista-rivoluzionario e menscevico che delle nostre attuali parole d'ordine.

Lo ripeto, noi attendiamo un evento forse già in atto: che appaiano opere di propoganda espresse in vasti quadri sociali, capaci di riflettere il nostro tempo, di farci sentire come il battito multanime di un polso gigantesco lo sviluppo della lotta per la verità proletaria.

Inoltre abbiamo un numero cospicuo di opere a tesi, da manifesto, ma capaci tuttavia di colpire il bersaglio, di commuovere e di additare il giusto cammino. Anche in moltissime opere del passato vibra l'anelito a educare negli uomini il senso della dignità personale, l'odio per qualsiasi forma di tirannia, di sfruttamento, il disprezzo per l'ipocrisia e la viltà; sí che esse pongono molto spesso alla gogna i vizi della borghesia, dei funzionari, dei ministri e compagnia bella, ci offrono immagini pal-

pitanti, se non di una lotta come la nostra, almeno delle sofferenze del proletariato e via discorrendo.

Nel repertorio del passato non sono poche le opere che potrebbero a buon diritto ambire a un posto sulle scene proletarie.

Disponendo di questo vivaio, il teatro proletario deve, da un lato, trasformare gradualmente la mentalità dell'attore, portato quasi sempre a vedere in certi ruoli il timbro di un'arte ufficiale imposta dall'alto e quindi accolta con ostilità — fenomeno sempre piú raro — o con indifferenza. Si tratta di farne un uomo pronto a recitare qualsiasi parte con lo stesso ardore propagandistico sfoggiato dalla maggioranza dei nostri oratori, ma, ciò che piú importa, occorre esprimere dall'ambiente proletario dei dilettanti e poi degli attori professionisti, per cui tale contributo all'attività rivoluzionaria mediante il teatro divenga un fatto assolutamente spontaneo [3].

III. Ho appena finito di leggere nell'articolo del compagno P. S. Kogan [4], pubblicato dalla rivista *Stampa e rivoluzione*, un caldo elogio per le accese polemiche sul teatro dibattute nel corso di questi anni rivoluzionari. Penso anch'io che tali polemiche siano state molto utili e sono pronto a smentire chi le stima vuote chiacchiere, indice di impotenza creativa piú che di genuine ricerche.

No, questo ardore di ricerca non si è mai spento e tutte queste polemiche, in una maniera o nell'altra, finiranno per entrare nella storia del teatro russo; e, se tali ricerche non sono confortate, finora, da risultati veramente pratici, non è dimostrato che saranno infruttuose.

[3] L'articolo è stato scritto nell'aprile del 1920, ma il suo contenuto rimane valido anche ai nostri giorni (*n.d.a.*, 1924).

[4] Kogan, tra l'altro bestia nera di Maiakovski, pubblicò l'articolo, intitolato *La letteratura parla del teatro* nel n. 3, 1921 di *Peciat i revoliutsia* (Stampa e rivoluzione).

In generale, nel campo della pura cultura, i frutti si vedono piuttosto tardi. Anche la primavera rivoluzionaria non può offrirci che primizie.

Che cosa si attendevano innanzitutto i fautori dell'« Ottobre teatrale »? È presto detto: l'avvento di una creazione di massa, forza operante della rivoluzione sociale nel campo del teatro.

Ma sarebbe stato un vero prodigio. Non solo era evidente che le masse proletarie, e ancor piú quelle contadine, tanto per il modesto livello culturale e per l'enorme cumulo dei compiti di carattere economico e politico che eran chiamate ad assolvere, quanto per le infinite calamità che hanno colpito durante la rivoluzione sia le classi vinte, sia quelle vittoriose, non avrebbero avuto il minimo agio di dedicarsi a una qualsiasi attività creativa indipendente di un certo rilievo.

Pure non mancarono tentativi in questo senso. I primi anni della rivoluzione dimostrarono a chiare note la potenza istintiva dello slancio che spinse le masse verso l'arte e, in particolare, verso il teatro. A migliaia, anzi a decine di migliaia sorsero in tutta la Russia i circoli teatrali degli operai e dei contadini. I giovani affluivano a frotte negli innumerevoli « studi » e scuole d'ogni specie. L'ingente numero di queste iniziative è abbastanza significativo, anche se alla quantità non corrispondeva affatto la qualità.

Le masse popolari in quanto tali, lo ripeto ancora una volta, mancavano di qualsiasi principio creativo preformato. Per lavorare in questo senso occorrevano due condizioni inesistenti: molto tempo e una relativa tranquillità. Di qui il fenomeno diffuso di un'avida assimilazione dell'atmosfera teatrale, degli elementi compositivi del teatro. E come avrebbero potuto orientarsi? Anzitutto, riferendosi al teatro che già esisteva e, in secondo luogo, guardando agli intellettuali tesi alla ricerca di un teatro nuovo.

Che cosa ha dato alle masse il teatro già affermato?

Tutti sanno che sono sempre stato e sono tuttora uno strenuo difensore del teatro professionale nelle sue espressioni piú alte. Ritengo che spettacoli drammatici e operistici, rappresentati nei migliori teatri, creati nel passato, mettono a disposizione di chiunque voglia dar vita a un teatro nuovo ed elevare il livello culturale in genere, e della cultura teatrale in particolare, fra le massa lavoratrici, un prezioso materiale di studio.

È tuttavia ben certo che questi teatri, soprattutto quelli delle capitali, e di altre due o tre grandi e colte città russe, stanno funzionando come fari semispenti, capaci di illuminare solo una zona circoscritta. Negli altri casi il teatro degli attori professionisti è penetrato in mezzo alle masse con un'attività abborracciata.

Il fenomeno di tale abborracciatura nasce dall'incontro di due esigenze diverse, ma in sostanza concomitanti: da un lato la fame dell'attore, vittima della rivoluzione, che non vede l'ora di potersi riempire la pancia ed è pronto a vendere la propria arte al dettaglio, anche nella forma piú plateale, abdicando a qualsiasi pretesa d'arte, e dall'altro la sconfinata bramosia delle masse popolari, composte di soldati, operai e perfino contadini, di assistere a uno spettacolo, di assaporare questa gioia nuova, per la quale erano pronti a pagare con grano, zucchero e altri generi di prima necessità, sottratti alle loro pur striminzite riserve. Non è colpa del popolo se, invece di pesce, gli davano carne di serpente, e, invece di pane, sassi. Il popolo aveva fame e sete di queste novità.

Tuttavia la situazione non è migliore quando si passa ai seguaci dell'Ottobre e al loro voler « andare verso il popolo » come pionieri in questa regione tanto ricca, se non altro, di entusiasmo e di possibilità, ma ancora nelle spire del caos.

Anzitutto si doveva stabilire quale fosse il teatro che ci proponevamo, che cosa volevamo da questo teatro, che specie di teatro avrebbe potuto soddisfare il popolo.

E io non mi stancavo di ripetere, ma sí, fino a diventar rauco, che il popolo sarebbe rimasto soddisfatto solamente di un teatro capace di presentargli in forma estremamente chiara, semplice, persuasiva, profondamente realistica, le grandi idee e i grandi sentimenti che non possono disertare una rivoluzione di tanta portata. E per realismo non intendevo affatto la meschina descrizione piccolo-borghese della vita quotidiana, in cui aveva cominciato a smarrirsi il teatro prima della rivoluzione.

Senza respingere né l'elemento fantastico, né quello patetico, io intendevo per realismo teatrale soprattutto la chiarezza e la forza di convinzione.

Quale contenuto? Naturalmente, l'esaltazione dei piú eccelsi ideali, del piú sacrosanto sdegno. E soltanto da questo contenuto può nascere un grande teatro.

Quale forma? *Anzitutto* semplicità e forza di persuasione.

Parlerò ancora dei motivi che rendono estremamente arduo creare un teatro di questa specie, dei motivi per cui se ne può conoscere la formula giusta e tuttavia non aver percorso nemmeno la prima tappa, sul cammino che porta alla creazione di un teatro di questo genere. Qui voglio limitarmi a sottolineare l'impossibilità di far intendere queste cose ai sedicenti fautori dell'« Ottobre teatrale ». Essi erano contagiati dal futurismo fin sopra i capelli. Appartenendo ai gruppi di sinistra della piccola borghesia, facevano una gran confusione tra la loro rivoluzione artistica e quella proletaria. Hanno sempre cercato, si può dire fino a ieri (*Il compagno Chlestakov*[5]) di imporre alle masse popolari forme d'arte vaghe, contraddittorie, terrorizzanti, rinunciando a qualsiasi contenuto, facendo propria la parola d'ordine del formalismo puro e perseguendo struttu-

[5] Opera di D. Smolin, rappresentata a Mosca nel dicembre del 1921 senza alcun successo.

re formali preziosamente raffinate. È difficile immaginarsi qualcosa di meno adatto al proletariato, ai contadini.

Non intendo affatto dire con questo che il futurismo sia mera invenzione, affettazione e via di seguito. Esso adempie la sua funzione nello sviluppo di un'arte, cui la povertà di contenuto non ha impedito di mettere radici in tutta l'Europa. Chi ha seguito lo sviluppo di quest'arte, riesce a comprendere la natura dei salti mortali compiuti dai futuristi, possiede la chiave adatta per capire il fenomeno. Ma che pena guardare i volti confusi degli operai dopo ogni spettacolo del compagno Meyerhold e del compagno Ilin, o ascoltare le proteste indignate degli esponenti intellettualmente piú evoluti del proletariato, i quali vi avvicinano per domandarvi con aria perplessa che cosa significhi tutto ciò.

E nonostante tutti i moniti, per quanto io non mi sia mai stancato di ribadire queste mie idee, si sono continuati a ripetere gli stessi errori. A un certo punto mi ha interessato il teatro del Mastkomdrama [6]. C'era un soverchio realismo, forse si usavano metodi un po' troppo antiquati, ma tanto era in quegli uomini il sincero attaccamento al teatro comunista che avrebbero potuto agevolmente sottrarre la propaganda per il nuovo teatro al giogo esasperante di questa *routine*. Lo speravo con tutto il cuore e cosí accolsi con soddisfazione i primi tentativi, ancora incerti, ma già promettenti.

Lessi i commenti fatti da gente di provincia e colsi quelli di alcuni operai miei amici e di altri che non conoscevo, tutti favorevoli a tentativi, sia pure, lo ripeto, embrionali, ma compiuti da compagni che seguivano un cammino giusto, come ad esempio, il compagno Krinitski con il suo *Serpente di fuoco*.

[6] *Masterskaia kommunisticeskoi dramaturghii* (Laboratorio di drammaturgia comunista), organizzato nel 1920 allo scopo di creare un repertorio proletario. Scelse le posizioni estetiche dei « sinistri ».

Ebbene? A disposizione del Mastkomdrama viene messo un grande teatro, inaugurato con una farsa piú che accettabile di Smolin. Convengo che si sarebbe dovuto scegliere qualcos'altro, ma di per se stesso il lavoro era discretamente allegro e spiritoso. Senonché viene offerta al pubblico avvolto nei panneggi ultrafuturisti, ad opera della Ekster [7], e tutto va in malora. Che bisogno ha avuto il teatro di allearsi a quel futurismo che ha portato alla rovina un individuo molto piú forte, come Meyerhold? Perché il primo spettacolo del Mastkomdrama è stato l'opposto di tutto ciò che il teatro aveva fatto sino a quel momento?

Ma, forse, questa triste esperienza del primo teatro della RSFSR, la cui vittoria è consistita sostanzialmente in una vera e propria disfatta, insegnerà infine agli altri a non seguire questa via sbagliata.

E ora parliamo di quella giusta.

Pro domo sua.

Io ho scritto pochi drammi, eppure il « mio teatro » si distacca abbastanza dallo sfondo comune. Non posso certo lagnarmi. *Il barbitonsore del re* è una delle opere piú rappresentate dai nostri teatri di propaganda, da quelli operai, di quartiere, eccetera. *Faust e la città*, rappresentato prima a Kostroma, e poi al teatro Aleksandrinski di Pietrogrado, ha ottenuto un successo eccezionale. *Il cancelliere e il meccanico* è stato stato rappresentato prima al Teatro della flotta del Baltico, poi al teatro Korsc, e sempre con buon esito [8]. L'*Oliviero Cromwell*, dato al Piccolo, a giudicare dall'atteggiamento del pubblico, è stato accolto con favore incondizionato, checché ne dicano certi critici. Minor successo ha fatto regi-

[7] La pittrice A.A. Ekster, anche lei « di sinistra », di cui parla spesso Ehrenburg nelle sue memorie.

[8] Da allora quest'opera è stata rappresentata con grande successo a Charkov, Kiev, Kazan. (*n.d.a.*, 1924).

strare *Popolo* a Mosca, ma la stessa opera a Saratov, come affermano tutti quelli che hanno assistito allo spettacolo, ha riscosso consensi unanimi. Dovrei essere contento e invece sono costretto a dichiarare che non sono soddisfatto per niente della mia drammaturgia dal punto di vista di quel teatro nuovo che ho menzionato poco piú su. Non si tratta di opere per il proletariato, sono troppo intinte di letteratura, c'è in esse troppa « malizia », e quasi sempre i proletari se ne rendono conto. Il bello si è che pur essendo conscio dell'opportunità di offrire al proletariato, al popolo, cose assolutamente semplici, oserei dire monumentali, io non sono assolutamente capace di scriverne. Certo, mi riuscirebbe facile acquistare tale pseudosemplicità, tale pseudograndiosità monolitica e aderenza alla vita, a prezzo di una semplificazione, ma, credetemi, non ne vale la pena. D'altronde, non è di questo che intendo parlare. Io non ci tengo che gli artisti si mettano a creare « per il popolo », che acquistino una mentalità servizievole pensando che ci voglia un'arte di seconda categoria per le « masse incolte ». Niente affatto, e siccome colloco le mie opere di teatro sul piano dell'arte non posso ricorrere a falsificazioni di sorta. Gli operai mi dicono: « Nel vostro *Oliviero Cromwell* si parla troppo spesso di Dio. Non ci piace questo vostro Cromwell religioso ». « Non ci piacciono tutte queste complicazioni del vostro Cromwell, — mi dice qualcun altro. — Non si riesce a capire se è dei nostri o se non lo è ». Questi giudizi ricordano quelli formulati dai proletari a proposito del *Cancelliere e il meccanico*, e la loro perplessità per l'assenza dall'opera di quell'odio spietato nei confronti del vecchio mondo che a loro sembra naturale. Accanto a tipi infami ve ne sono altri dotati di nobili sentimenti. Ma si possono forse trasformare le opere di teatro per imprimere loro un determinato orientamento? Non sarebbe un attentato alla loro dignità di opere d'arte?

Non significa questo che in linea di massima è impos-

sibile scrivere drammi capaci di soddisfare pienamente le enormi, elementari, profonde, ben chiare esigenze delle masse rivoluzionarie? Certo che si può creare una opera d'arte siffatta, e non solo ricorrendo a una grande semplicità di costruzione, a violenti conflitti e a un'azione di tipo melodrammatico, ma non è tutto: dovrà essere un'opera veramente grande, se sarà riuscita a soddisfare queste esigenze popolari.

Ma il fatto è che per il momento la carenza di una simile drammaturgia è vivamente sentita. Io mi rendo ben conto che se volessi scrivere un'opera di questa specie non ne sarei capace, senza cedere, ben s'intende, alla lusinga dell'artificioso e delle imitazioni. Perciò le mie opere — siano belle o brutte — sono opere rivoluzionarie, scritte da un intellettuale e in buona parte per un pubblico d'intellettuali. Ma non per questo, vi prego di credere, sono del tutto incomprensibili al proletariato. Niente affatto. Sono convinto che possono soddisfare *in una certa misura* le esigenze del proletariato, ma soltanto in una certa misura.

E allora?

Allora non si scappa: i nuovi drammaturghi devono sorgere dal proletariato, o da quella frazione di intellettuali che si sono scrollati dalle spalle il bagaglio prezioso ma un po' troppo greve della vecchia cultura e che meglio rappresentano lo spirito dell'epoca rivoluzionaria. Questi autori non sono ancora entrati in scena; ci vorrà ancora un po' di tempo e soprattutto una vita sociale piú organica.

Paragonati a questo problema tutti gli altri contano ben poco, e non lo dico per cogliere in fallo il compagno Tairov, il quale pensa che a teatro la drammaturgia abbia una funzione secondaria, Noi disponiamo dei mezzi tecnici necessari per dar vita alle opere d'arte di cui sto parlando. Affermo categoricamente che sia il Piccolo Teatro, che il Teatro d'Arte e i teatri di Stato di Leningrado, il teatro di Korsc e perfino teatri rivoluzionari

e semirivoluzionari di minor conto, e il Terevsat [9], e il giovane teatro del Proletkult potrebbero offrirci benissimo queste opere in più di una variante, ma in uno stile convincente e preciso.

Vi sono due opere, da cui ci attendiamo che scaturisca una drammaturgia nuova, alla quale si trovano estremamente vicine; si tratta di *La città accerchiata* di Minin e di *Lena* di Pletniov [10]. Non intendo dire con questo che *Lena* mi soddisfi. Nemmeno per sogno. Vi è in essa troppa « sciatteria realistica », cioè la forma piú bassa di realismo; è un'opera che non riesce a innalzarsi fino a quel genuino pathos realistico che deve permeare un'opera di teatro proletaria, ma se la consideriamo soltanto come un inizio, nella sua funzione propagandistica, *Lena* aspira ad un certo livello di arte. Ritengo ancor oggi che con una certa rielaborazione possa uscirne un'opera decente, da considerare, se non come una parte o un elemento di quella drammaturgia che ci occorre, parte ed elemento d'una fase preparatoria che ci auguriamo breve. Ma, ahimé, grazie a Smyscliaiev, il solito futurismo si sta riversando torrenzialmente nel Proletkult.

Io ho dato una risposta molto secca ai compagni di Sverdlovsk, che mi avevano rivolto la tradizionale domanda: « Ma che cosa significa? », dopo la rappresentazione del *Messicano* [11]. Effettivamente, nel *Messicano* il futurismo ci vuole, perché serve solo a offrirci una certa caricatura della borghesia. Ma anche in questo caso il futurismo confonde le idee del proletario, forse non tanto per il suo linguaggio quanto perché il proletariato lo co-

[9] *Teatr revoliutsionnoi satiry* (Teatro della satira rivoluzionaria) organizzato a Mosca nel 1919 come teatro ambulante specializzato in spettacoli di propaganda. Si disciolse nel 1922.

[10] Pletniov fu uno dei teorici del Proletkult.

[11] Tratta da un racconto di Jack London ad opera di S. M. Eisenstein e V.S. Smyscliaiev, che furono anche i registi dello spettacolo dato nell'autunno del 1920 a Mosca, al teatro del Proletkult.

nosce già e ha imparato a odiarlo, nel vero senso della parola, dato che, mutilando il contenuto con le sue forme, si erge come una barriera per impedire al suo buon senso e al suo fervido cuore di afferrare la propaganda figurata che lo investe dall'alto della scena. Il proletariato avverte il bisogno di un discorso chiaro, e quando gli danno invece qualcosa che, nella scenografia e nella regia, assomiglia ai gorgheggi di un soprano leggero, si offende e ne ha ben donde. Cosí, allorché i responsabili della regia di *Lena* si sono abbandonati alle loro ricerche nello stesso cuore del Proletkult, che vuol essere il portatore di una cultura proletaria indipendente, travisando la *Lena* con un profluvio di fumisterie alla Tairov, conseguirono risultati scoraggianti. Credo che Tairov stia pensando a una nuova variante dello spettacolo. Se cosí è, per l'amor di Dio, che quella variante abbia il carattere di un affresco realistico.

La città accerchiata sotto questo aspetto non ha ambizioni. Ed è bene che sia cosí, ma il livello artistico è troppo modesto. Nonostante tutto il rispetto che nutro per il simpatico e dotato compagno Minin, devo dire che la sua opera si riduce a una cronaca o a una serie di quadri senza soverchie pretese, imperniati sull'assedio di Tsaritsyn. Ognuno di noi, rivoluzionari, prova un certo interesse per questi episodi, interesse condiviso, com'è naturale, da quelli che son piú vicini al nostro partito. Si vedono sfilare sulla scena personaggi ben noti, assistiamo a situazioni che conosciamo, ma tutto questo materiale non assurge mai al livello di un autentico dramma. I personaggi non sono quasi caratterizzati, mancano i conflitti, abbiamo solo una rappresentazione cinematografica degli avvenimenti nell'ordine in cui si svolsero, Ma, lo ripeto, questo non è affatto un male. Ben vengano questo dramma del compagno Minin e il suo spettacolo, ma siamo sempre lí: solo un maggior talento drammatico, una più acuta psicologia, una piú sagace inventiva, una costruzione piú accorta potrebbero far ammettere

quest'opera, se non fra i modelli esemplari della nuova drammaturgia, almeno fra i saggi che servono a spianarle il terreno.

Dirò ancora poche parole sul « movimento » teatrale che avanza in un'altra direzione, sorvolando però sul Teatro d'Arte che nel corso di questi ultimi anni non ha saputo scostarsi da un relativo immobilismo. E non è nemmeno il caso di soffermarsi sul Piccolo Teatro. Il teatro di Korsc si è invece mosso, andando in cerca di un repertorio vivo e interessante, sperimentando senza posa nel campo della forma. Non so tuttavia se potrà proseguire per questa via o se, per compiacere i gusti del pubblico pagante, non si piegherà alle imposizioni del mercato, nelle cui mani, volere o no, abbiamo dovuto rassegnare le sorti di questo teatro.

Ed eccoci al teatro di Tairov. Si tratta senz'altro di un teatro dinamico, formalmente rivoluzionario, nel senso che mira a rivoluzionare le forme teatrali. Questo è gravemente malato di futurismo, e il futurismo è come una palla al piede per ciò che è realmente congeniale a Tairov. È bene che egli cerchi pantomime, arlecchinate, misteri, è bene per lui rendersi conto che i drammi dedicati alla vita quotidiana hanno fatto il loro tempo, che oggi bisogna volgersi o all'esaltazione dell'eroismo, o alla ricerca di una comicità immediata, irresistibile. Si tratta di cogliere il momento giusto. E benvenuto sia l'ultimo libro di Tairov [12], che ci presenta la storia del teatro come una graduale, originale avanzata verso un teatro di raffinata maestria teatrale cui una forma duttile consente di adeguarsi a qualsiasi contenuto emotivo. Sul piano della teoria, Tairov sbaglia in un solo punto. Egli pensa ancora che il teatro sia una forma d'arte assolutamente autonoma, che il contenuto del linguaggio di questo teatro sia secondario e perfino irrilevante. Perciò per lui

[12] Alekandr Tairov, *Appunti di un regista*, Ed. del Teatro da Camera, Mosca, 1921.

la drammaturgia ha piú o meno la stessa importanza del trucco madornale e possiamo affermare a cuor leggero che, se il compagno Tairov volesse sostenere a spada tratta questo suo punto di vista, il suo teatro degenererebbe fino a trasformarsi in un semplice luogo di divertimento per un pubblico che non desideri altro, cioè per la feccia del pubblico, mentre quello serio metterebbe piede nel suo teatro soltanto nelle ore di noia, quelle in cui ci si vuole semplicemente distrarre, come quando si va all'operetta. Spero che il compagno Tairov eviti una simile sorte, dato che in realtà egli cerca molto seriamente un contenuto per i suoi esperimenti teatrali. In primo luogo, il suo repertorio è formato per tre quarti di capolavori della letteratura mondiale o dei relativi adattamenti scenici. Ma non basta. Orientato verso il teatro sintetico, Tairov progetta inoltre di mettere in scena la *Fedra* [13] di Racine e attribuisce a questo spettacolo un'importanza eccezionale. Evidentemente, il teatro si propone qui di trovare una combinazione armoniosa fra una tragicità psicologica molto approfondita e una forma adeguata. Vedremo che cosa ne uscirà. L'insuccesso di *Romeo e Giulietta* [14] ha certamente versato un bel po' d'acqua nel vino delle nostre convinzioni. Ma, lo ripeto ancora, nonostante ciò Tairov ha molto da insegnarci.

Pur rimanendo un esponente dell'intellighentsia di sinistra (sinistra in senso futurista), egli è rimasto contagiato dal futurismo, cioè da una degenerazione della forma, conseguente all'assenza del contenuto. Di qui un bisogno esasperato di far boccacce. Si può essere tecnicamente all'avanguardia, ma è forse indispensabile far boccacce? Questo atteggiamento inficia quasi tutte le regie di Tairov ed egli si deve liberare ad ogni costo di questo difetto. Forse anch'egli potrebbe trovare la guarigione soltanto in una drammaturgia di nuovo tipo.

[13] Fu rappresentata, nella traduzione di Briusov, e per la regia di Tairov, nel 1922 al Teatro da Camera.

[14] Lo spettacolo fu dato nel corso della stagione 1921-1922.

A conclusione dirò: in nessun'altra parte questa nuova drammaturgia è altrettanto preparata e da nessuna parte sarebbe cosí bene accolta, da nessuna parte attesa con meditata coscienza come in Russia.

Soltanto la Germania, tanto ricca di drammi, ispirati in parte dal movimento comunista, può essere presa in considerazione, dato che, a mio parere, la drammaturgia tedesca sta per imboccare la strada giusta. Non rimane che attendere.

La Nuova politica economica, che riversa nella vita teatrale un'ondata di corruzione, non può creare ostacoli in questo settore. Un certo numero di teatri rimane in mano alla Russia comunista. Sappiamo dove bisogna soffiare per infondere una nuova vita, ma è piú facile dirlo che farlo. Quando parlo di attendere, non intendo affermare con questo che si debba rimanere immobili in attesa di non si sa quale messia teatrale. Al contrario, ciascuno di noi deve contribuire alla sua venuta, sia perché noialtri drammaturghi, coi nostri tentativi per creare un nuovo tipo di dramma, prepariamo questa nuova strada, sia perché qualcuno di noi, in un momento di particolare vena, potrebbe riuscire a creare quel modello che segnerà il fausto inizio di un teatro nuovo.

Lessing, piú teorico che vero poeta, scrisse alcune opere di teatro mal riuscite, tuttavia la *Minna von Barnhelm* e *Nathan il saggio* non soltanto sono entrati per sempre nella letteratura del popolo tedesco, ma hanno dato vere fondamenta al nuovo teatro tedesco espresso da una borghesia fresca, piena di slancio.

In quest'aurora del movimento proletario è ben possibile che un primo esempio di teatro del lavoro sempre piú elevato e piú nuovo ci venga offerto anche da un susseguirsi di esasperate deformazioni dei predecessori e dei precursori [15].

[15] L'articolo fu pubblicato per la prima volta nell'autunno del 1920. (*n.d.a.*, 1924)

IV. Mi duole molto che i compagni rimasti abbastanza lontani dal teatro, e quindi non al corrente di quel sistematico lavoro che si compie con tutta la prudenza indispensabile in questo campo, abbiano il coraggio di attaccare la nostra politica teatrale in forma, direi, eccessivamente chiassosa e non esente da demagogia.

Forse la via piú semplice per rispondere al piú stizzoso di questi attacchi, un articolo del compagno Bucharin apparso in un recente numero della *Pravda,* sarebbe quella di rivolgermi a questo stesso giornale. Ma dato che la mia risposta dev'essere necessariamente circostanziata, preferisco utilizzare le colonne del *Notiziario teatrale,* inviando questo fascicolo della rivista, evidentemente poco letto dal nostro personale dirigente, ai compagni commissari del popolo e, in particolare, allo stesso compagno Bucharin.

Che succede nel campo teatrale? Noi battiamo strade molto lontane dal programma drastico del compagno Bucharin: occorre distruggere il teatro borghese e chi non lo capisce non ha capito nulla. Questa parola d'ordine, un po' estesa, potrebbe portare a quest'altra: occorre distruggere le biblioteche borghesi, i laboratori di fisica borghesi, i musei borghesi.

Noi siamo di un altro parere. Secondo noi le biblioteche, i laboratori di fisica e i musei devono diventare patrimonio del proletariato. Bucharin pensa che conoscere l'intero passato dell'umanità attraverso le opere dei genii di tutti i popoli e di tutte le epoche, moltissime delle quali solo un ignorante potrebbe classificare come « borghesi », equivalga ad essere « prigionieri » della cultura borghese. Noi invece pensiamo che ciò significhi essere istruiti, essersi impadroniti della cultura del passato, incluso quello borghese, che è parte intrinseca del passato culturale nella sua totalità.

Noi pensiamo che il proletariato abbia non solo il diritto, ma in una certa misura anche il dovere di conoscere tutto questo passato di cui è l'erede. Conserviamo

dunque le tradizioni teatrali, il virtuosismo teatrale, e siamo fieri di aver portato il repertorio dei teatri di Mosca alla maggiore altezza possibile. Basta esaminare le pubblicazioni di repertorio, edite dal *Notiziario teatrale*, per convincersene. Vi sono giorni in cui a Mosca ben sei spettacoli vengono dedicati a Shakespeare. Recentemente abbiamo avuto: *Il mercante di Venezia* al Piccolo Teatro, *Misura per misura* al Teatro modello, *Le allegre comari di Windsor* al Nuovo, *La dodicesima notte* al Teatro d'Arte, *Sogno di una notte d'estate* al Teatro Korsc, l'*Amleto* al Colosseo.

D'altronde, questo è l'argomento che meno di ogni altro convince Bucharin. Tutto questo è: « Paro, Lesbo e i Propilei ». È vero, Carlo Marx conosceva Shakespeare a menadito, ma Carlo Marx è una cosa e i proletari sono un'altra cosa. Non sta bene imitare Carlo Marx. Occorre propinare ai proletari *quantum satis* di propaganda, ed è tutto.

Oso affermare che mai in nessuna città d'un certo livello culturale si è visto un repertorio altrettanto valido sul piano dell'arte. Al massimo troverete una o due opere alquanto discutibili nel programma quotidiano dei teatri di Mosca. Tutti riconoscono che la recitazione è molto migliorata, i teatri si sforzano di progredire, perché si sentono addosso il controllo del Centro teatrale, perché sanno che potrebbero giocarsi le sovvenzioni e la protezione dello Stato, ove non si mantenessero a un livello culturale sufficientemente elevato.

E il popolo frequenta questi teatri?

Sí, noi vendiamo un enorme numero di biglietti alle organizzazioni operaie e ai reparti dell'esercito, ma, dato che i teatri centrali mancando i tram non possono attrarre il pubblico della periferia, ci siamo decisi a spingerci verso la periferia. Certo, anche complessi raffazzonati sono partiti per conquistare la periferia, con un bagaglio di opere magnifiche, ma offrendone esecuzioni rudimentali e sdolcinate. Adesso, però, abbiamo dato il

via a una campagna sistematica contro ogni forma di abborracciatura, additando l'esempio del Piccolo Teatro e invitando a seguirlo. Ogni sera il Piccolo Teatro dà tre spettacoli: uno in sede e due nei quartieri operai, presentando attori di primo piano come la Ermolova, Iugin, Sadovski e altri di eguale valore.

Spesso vengono da me delegazioni operaie con svariate rivendicazioni di carattere teatrale. Credo che il compagno Bucharin rimarrebbe sorpreso nel constatare che gli operai non mi hanno mai chiesto d'inviare loro dosi piú massicce di teatro rivoluzionario, mentre non fanno che chiedere opera e... balletto. Forse questo rattristerà il compagno Bucharin, non me. Io so che la propaganda rivoluzionaria deve avere la sua parte, ma includendovi la vita intera si finisce con l'annoiare. Sono sicuro che udremmo alzarsi molto piú frequenti quelle grida che ci capita a volte di udire: « Abbiamo sentito, basta con le chiacchiere ».

Occorre capire che il proletario, una volta impadronitosi del proprio paese, vuole avere anche un po' di svago, vuole ammirare un bello spettacolo, vuole, e ha mille volte ragione, poter vivere con tutte le fibre eterni problemi, a quel caleidoscopio di passioni e situazioni che si rispecchiano nelle opere dei grandi genii dell'umanità. Né può accontentarsi di frasi da comizio, che non sono occasionali ma pretenderebbero di sostituire da capo a fondo qualsiasi altra cosa in scena, presentandoci momenti della guerra civile di una terribilità che ci sconvolge ancora tutti quanti.

Occorre fare di piú in questo senso, dobbiamo agire affinché le migliori opere della letteratura mondiale arrivino al proletariato, con gli indispensabili commenti. C'è un enorme lavoro culturale da compiere in questo campo, proprio come quello che stiamo svolgendo con l'insegnare la storia della letteratura, della cultura e cosí via.

Finché rimarrò Commissario del popolo all'istruzio-

ne, mia prima cura sarà questo processo d'inserimento del proletariato nell'insieme della cultura umana, e nessun genere di comunismo primitivo e dogmatico potrà sviarmi da questo compito.

Significa ciò forse che non dobbiamo preoccuparci per lo sviluppo di un nostro teatro rivoluzionario e proletario?

Per piú di dieci anni non ho fatto che parlare e scrivere di questo teatro. Una buona metà dei dirigenti del Proletkult sono miei condiscepoli.

Il compagno Bucharin non aveva ancora mai pensato alla cultura proletaria quando io avevo impostato questo problema in tutta la sua portata, e non credo che il compagno Bucharin intenda sostenere che io abbia rinunciato ai miei antichi programmi. Solo che io considero la cultura proletaria come una cosa molto seria e non intendo comprometterla, gonfiando esageratamente manifestazioni ancora limitate, quasi infantili, per presentarle come un fenomeno grandioso, incrementando numericamente ciò che darebbe luogo a inutili ipertrofie infantili.

Il primo passo decisivo che occorre compiere in questo settore consiste nell'organizzazione di un teatro rivoluzionario modello.

Quando a Leningrado si cominciò a parlare di una compagnia già formata del cosiddetto teatro eroico-rivoluzionario sotto la direzione del poeta proletario Bessalko [16] e del regista-attore Mgebrov, quando esso ebbe qualcosa che assomigliava a un repertorio (due-tre opere), immediatamente, non badando alle fondate proteste di M.F. Andreievna [17], m'impuntai affinché fosse posta a loro disposizione una grande sala centrale (il teatro

[16] Pavel Karpovic Bessalko (1887-1920) fu uno degli organizzatori del Proletkult di Leningrado.

[17] Maria Fiodorovna Andreieva (1872-1953), attrice russa che prese parte attiva all'organizzazione del teatro sovietico.

Palace). L'organizzazione del teatro rivoluzionario è subordinata all'esistenza di una compagnia. Prendiamo gli attori dei nostri migliori teatri, capaci di aprire a beneficio degli operai le perle della letteratura del passato. Non è forse vero che accoglierebbero con scarsa comprensione e palese ostilità l'avvento di un repertorio rivoluzionario? Se ora apparisse una magnifica opera rivoluzionaria, noi l'affideremmo con qualche tremore agli interpreti d'oggi, temendo che un minimo di sabotaggio cosciente o quasi, da un lato, e dall'altro una completa ignoranza in fatto di psicologia rivoluzionaria possa pregiudicarne il successo.

E cosí, occorre dapprima costituire una compagnia adatta. Poi, occorre un repertorio. Non si va molto lontano con *Il vendicatore* e con la *Verità rossa*. Per dar modo a un teatro di esistere, di presentare degli spettacoli senza fare brutta figura — perché chiamandosi teatro rivoluzionario sarà spesso vuoto mentre gli altri saranno pieni — bisogna poter disporre di almeno cinque-sei opere di buon livello. Creare un repertorio simile oggi come oggi è quasi impossibile. Amo quest'idea e desidero attuarla, anche se ritengo che sia meglio soprassedere ancora per qualche tempo. Mi rinfaccino pure la debolezza di aver ceduto al compagno Bucharin e a chi la pensa come lui. Sono fiero di non aver voluto appoggiare prematuramente un teatro che io stesso considero il piú importante e il piú auspicabile di tutti. Allaccio quindi immediate trattative con il Proletkult, per sondare le sue aspirazioni in questo campo, per vedere se dispone di attori e di un repertorio capaci di agevolargli il compito di organizzare una serie di spettacoli in uno dei teatri del centro.

Dal mio punto di vista, sempre su questo piano, sono molto piú importanti i teatri-studio. Rappresentare *Il vendicatore* dinanzi a trecento compagni, con un orientamento ideologico ben preciso, impiegando attori semidilettanti, magari scarsi come talento, ma animati da

un grande slancio rivoluzionario e da una grande sincerità, è un'impresa magnifica. Ben altra cosa è voler presentare questo spettacolo come un'opera compiuta, facendo recitare attori professionisti, che non se la sentono, in una sala capace di contenere duemila persone. Non si deve contare su una presunta voracità del proletariato e dei soldati per questa specie di teatro rivoluzionario.

Finché essi rappresentano queste opere con mezzi propri, riescono a trarne un godimento, e ciò sta accadendo su tutto il fronte. Al contrario, quando a presentare questo teatro vengono attori di professione, nasce nei militari un sordo malcontento. Ho visto con i miei occhi una lettera indirizzata da alcuni marinai di Kronstadt alla Sezione teatrale di Leningrado in cui, proprio nel momento cruciale dell'assedio di Kronstadt, chiedevano: « Solo non mandateci niente che assomigli a una predica », e furono felici quando si rappresentò per loro *L'ispettore generale*, che il compagno Bucharin probabilmente considera « borghese ».

Il centro di gravità, l'ho ripetuto piú volte, del nascente teatro rivoluzionario dev'essere negli « studi ». Occorre creare un nuovo tipo di attore, ci si potrebbe arrivare non in pochi anni ma forse in pochi mesi, dato che vi si lavora già da due anni. Occorre creare un nuovo repertorio. Ho sul mio tavolo mucchi di opere scritte da compagni. Sono discrete sul piano propagandistico, ma non sarebbe possibile offrirle a qualche teatro quale modello di una nuova arte proletaria. Sono troppo fiacche. Si tratta di esperimenti e di autori con i quali è bene tenersi in relazioni epistolari, largheggiando in buoni consigli affinché possano diventare drammaturghi di valore.

È quanto stiamo facendo. Poco prima che fosse pubblicata la lettera del compagno Bucharin, il Centro teatrale aveva appositamente riveduto l'operato di certi organi della TEO, proprio, per dar loro istruzioni in quel dato senso.

Pertanto, in primo luogo seguiteremo a conservare in vita, a migliorare ed avvicinare alle masse popolari i teatri del passato nelle loro forme migliori, più ricche dal punto di vista psicologico e storico; in secondo luogo, faremo ogni sforzo per moltiplicare e perfezionare gli studi, che stanno educando un nuovo tipo di attore rivoluzionario; faremo di tutto affinché tali studi, avvicinandosi il più possibile all'ambiente dei dilettanti, accolgono nelle proprie file gli elementi migliori sui vari fronti, fra i proletari e i contadini.

Tutti gli autentici uomini di teatro notano che soltanto le opere recitate dagli stessi soldati godono presso i soldati di un esito veramente felice, e che altrimenti il successo arride soltanto alle migliori compagnie e alle migliori opere che, purtroppo, non hanno l'abitudine di spingersi tanto spesso fino al fronte.

E, nell'immediato futuro, se il Proletkult ne avrà la forza, nel corso di questa stessa stagione, cominceremo ad organizzare un teatro rivoluzionario, cercando di impiegare attori sia nuovi sia vecchi e il repertorio rivoluzionario di cui oggi possiamo disporre.

Infine, continueremo anche la nostra attività di traduzione, adattamento e creazione di opere che, essendo ricche di contenuto e strettamente connesse alle nostre attuali vicissitudini, riescano al tempo stesso accettabili, sul piano artistico, per quegli attori del vecchio teatro che il pubblico proletario non s'indurrà mai a respingere, mentre invece vogliono metterli da parte alcuni nichilisti dell'intellighentsia.

Non so che successo potrà avere una mia esperienza personale in questo senso, ma ho scritto un'opera, *Oliviero Cromwell*, accettata dal Piccolo Teatro.

Noi lavoriamo secondo un piano preordinato, lavoriamo in modo che il proletariato non ci possa rimproverare d'aver deturpato e distrutto enormi valori senza aver chiesto il suo parere al riguardo in un momento in cui, date le condizioni ambientali, esso non ce lo po-

teva dare. Lavoriamo cercando di non compromettere la futura arte proletaria, portandola alle stelle mediante il nostro appoggio ufficiale, gonfiandola oltre misura, mentre ha appena cominciato a forgiare un proprio contenuto e le forme essenziali per esprimerlo.

Questa è la politica che riusciamo a fare sia a teatro, sia in ogni settore del campo artistico, non senza qualche intoppo, dato che il numero di persone capaci di comprendere questa politica e di attuarla non è cosí grande, ma questa, lo ripeto, è la politica cui in coscienza non posso rinunciare nemmeno per un istante. Se i circoli dirigenti della rivoluzione russa intendessero seguire altre direttive, occorrerebbe un commissario del popolo all'istruzione disposto ad inforcare un cavallo bianco... o meglio ancora rosso, ad abolire le università e a far tacere in tutte le sale da concerto disgraziati borghesi come Beethoven, Schubert, Ciaikovski, dando ordine di suonare dappertutto soltanto un inno (non *Dio salvi lo Zar,* ma naturalmente, l'*Internazionale*), magari con variazioni [18].

[18] A proposito di questo articolo mi rincresce di dover constatare che la brusca riduzione degli stanziamenti destinati al teatro in generale (dai teatri accademici al Proletkult) ha rallentato di molto l'attuazione del suindicato programma, del resto valido ancor oggi. L'articolo è stato scritto verso la fine del 1920. (*n.d.a.*)

I MIEI OPPOSITORI *

Nel numero scorso del *Vestnik teatra* il compagno Sciapirstein ha enunciato certe sue idee e formulate certe obiezioni al provvedimento con cui distinguevo i teatri destinati ad essere mantenuti in vita, e posti al di fuori della responsabilità della TEO, dai rimanenti teatri.

Nel suo articolo egli non aggiunge nessun nuovo argomento a quelli addotti in precedenza. La questione è estremamente semplice. Io posso affidare al compagno Meyerhold la distruzione di ciò che è vecchio e cattivo e la creazione di quanto è nuovo e buono; il compito di conservare in vita ciò che oltre ad essere vecchio e buono è per giunta vitale e capace di svilupparsi a suo modo nell'atmosfera rivoluzionario non glielo posso affidare.

L'opinione non soltanto mia, ma anche delle organizzazioni proletarie e dei dirigenti sovietici è che questi teatri, o almeno la maggior parte, rappresentano un certo valore e l'incarico di mantenerli in vita va affidato a persone capaci di amarli e pronti a rispondere della loro esistenza.

Il compagno Sciapirstein fa male a prendere sotto gamba l'Ottobre teatrale. La grande Rivoluzione di ot-

* Questo articolo fu pubblicato nel *Vestnik Teatra,* organo ufficiale della TEO, il 14 dicembre 1920. Nello stesso numero del settimanale si leggeva una risposta di Meyerhold, dal titolo *J'accuse,* che pubblichiamo in appendice.

tobre, proprio come la grande Comune di Parigi, ha preso subito le misure necessarie per conservare in vita gli autentici valori del passato, e poiché quello che oggi si attua è un piccolo Ottobre teatrale, sarebbe assurdo e grottesco affidargli questi valori, portati in salvo a prezzo di sforzi e sacrifici attraverso le immani tempeste del grande Ottobre.

Nel suo *post scriptum* questo stesso compagno rileva una mia pretesa incoerenza: « Con le misure amministrative, tanto nel campo dell'arte che in quello della scienza non si può fare la Rivoluzione di ottobre », affermo io. Con questo voglio dire che tanto la scienza quanto l'arte progrediscono mediante atti creativi e non mediante misure di carattere poliziesco. Al che il compagno Sciapirstein replica: « Eppure vediamo Pokrovski non concedere piena autonomia alle università e non permettere a Kizevetter di insegnare, facendola passare per scienza, una scienza *cadetta,* di classe », e ne trae motivo per concludere che occorrerebbe sottoporre a vigilanza speciale Iugin, quando recita Ostrovski, oppure Scialiapin, quando canta la *Chovanstcina.*

Pensateci su, compagno Sciapirstein. Ancora di recente il compagno Pokrovski faceva bersaglio dei suoi strali quanti ritengono che un commissario abbia il dovere di indicare a un professore di istologia o mineralogia come debba tenere le sue lezioni.

Sí, esiste una certa « saggezza di classe » della borghesia, già gabellata per una scienza obiettiva, mentre è sostanzialmente controrivoluzionaria, tanto è vero che noi la osteggiamo. Se il Piccolo Teatro volesse ad un tratto dedicarsi alla propaganda controrivoluzionaria, potete star certi che nessun privilegio di autonomia o di semiautonomia riuscirebbe a proteggerlo, ma finché ci propone valori niente affatto superati, anzi indispensabili al proletariato, non solamente è il caso di tenerlo in vita, ma anche di concedergli l'autonomia tanto sul piano dell'arte realizzata che su quello degli « studi ».

La cosa piú interessante è che alcuni compagni futuristi, dopo la lettera del Comitato centrale del partito pubblicata tre giorni fa, si sono rivolti a me esternando il timore che si potessero verificare episodi di sopraffazione e sollecitandomi a tutelare l'autonomia dell'arte! Si tratta proprio di quegli stessi compagni che si indignavano moltissimo all'idea di concedere una pur minima autonomia alle organizzazioni del passato, dimostratesi degne di fiducia sul piano artistico.

Compagni, non può esserci una piena autonomia per nessuno, perché tutto deve marciare di pari passo con la rivoluzione. Ma esistono settori della scienza e dell'arte, che pur non avendo legami diretti con il contenuto rivoluzionario della vita, tornano utili anzi indispensabili al proletariato in quanto ne potenziano l'attività costruttiva.

Un'altra obiezione che ci vien mossa è ancora piú superficiale e priva di contenuto. « Perché non procedere a un accertamento amministrativo in seno alla TEO, sull'esempio di quanto si è fatto per il *Glavpolitprosvet?* », domanda il compagno Sciapirstein. Ed ecco la risposta: perché il *Glavpolitprosvet* ha un compito da assolvere, che costituisce un tutto unico, vale a dire l'istruzione politica, scientifica, artistica delle masse, e perciò, come è naturale, non pretende di accentrare nelle proprie mani quel particolare lavoro che, avendo per obiettivo la conservazione dei vecchi valori, sconfina nei settori piú lontani della politica. E in questo senso il regolamento del *Glavpolitprosvet* è esplicito quando afferma, ad esempio, che la TEO è soggetta alla sua giurisdizione solamente sul piano dell'attività di agitazione e propaganda. E implicito è il riconoscimento dell'esistenza di un'arte che non si pretende di contralizzare in quanto non direttamente connessa con l'agitazione e la propaganda.

A furia di essere ripetute, queste obiezioni puerili non diventano certo piú convincenti; sicché non possiamo far

altro che ribadire il nostro punto di vista; è impossibile affidare compiti contrastanti a una stessa persona, e soprattutto a una persona di particolare rilievo.

Il compagno Meyerhold ama il Piccolo Teatro e non può occuparsene.

Ormai si è discusso piú che abbastanza. Invece di polemizzare per le disposizioni del commissario del popolo, cari compagni, pensate piuttosto a svolgere il lavoro che vi è stato affidato. Con il vostro lavoro potrete dimostrare se il settore affidatovi è troppo ristretto o, forse, al contrario, troppo esteso. *Sapienti sat.*

E adesso poche parole al compagno Maiakovski.

Per Maiakovski il futurismo diventerà una malattia infantile. Mi fa piacere sentirlo dire. Maiakovski non è privo di contenuto, ma proprio come un tempo egli ha sfoggiato il suo famoso panciotto giallo, cosí anche adesso è preso dal desiderio di farsi avanti, di accaparrarsi l'attenzione, e questo desiderio è per lui un ostacolo, mentre il suo talento gli offrirebbe la possibilità di progredire su un piano molto piú serio, senza indulgere a trucchi e trovatine.

Sí, mi sono rallegrato quando Maiakovski ha scritto la sua prima opera di teatro completamente rivoluzionaria. Questa è stata anche la sua prima opera ricca di contenuto e anche, in fin dei conti, la prima opera teatrale rivoluzionaria di un certo livello artistico. Singoli proletari, che l'hanno ascoltata, l'hanno accolta con schietto entusiasmo, ma la massa proletaria non ha condiviso questo parere. Perché? l'opera è stata presentata in un involucro futurista. La parte futurista ha rovinato e, temo, seguiterà a rovinare il *Mistero buffo*, come sta quasi rovinando anche le *Albe*, o per lo meno le sta pregiudicando seriamente.

Maiakovski ha inventato un ritmo non privo di fascino, ma anche alla lunga diventa stucchevole e dà l'impressione di un estremo artificio, che porta, tra l'altro, a contorsionismi verbali e stilistici.

Maiakovski fa i giochi di prestigio con le rime e all'inizio, anche se non suscita un'impressione speciale, diverte. Ma poi al divertimento subentra la noia. Maiakovski deve togliersi di dosso una volta per sempre quel suo panciotto giallo. Tutto quel che egli scrive a proposito di fatti « tuonobollenti », che dovrebbero suffragare la vitalità della corrente di sinistra, è assurdo.

Ho già avuto occasione di parlare del Mistero buffo. Lo spettacolo *Le albe* suscita un profondo malcontento nelle masse. Gli operai, i dirigenti delle organizzazioni operaie, i soldati, alcuni membri del Komintern, esponenti del nostro partito dicono che in questo spettacolo vi è moltissimo di buono e di istruttivo, ma che nuoce terribilmente al proletariato tutta la congerie scenografica, alla Tatlin, questo strano sipario e altri ingredienti di carattere futurista.

Non intendo analizzare tutti gli altri « fatti »; vorrei semplicemente che i compagni « sinistri », tra virgolette e, insieme, i sinistri senza virgolette si rendessero conto del semplice fatto che il « sinistro » nel campo dell'arte è il frutto della poco salubre atmosfera *boulevardière* di Parigi e dei caffè della Monaco borghese; che questo futurismo, con le sue predicazioni sulla mancanza di contenuto, sul formalismo puro, con le sue acrobazie, con i giochi di un pittore che vuol scavalcare a tutti i costi un confratello d'arte, con la sua sbalorditiva monotonia di metodi, non è, tutto sommato, che il prodotto della decomposizione della cultura borghese.

Noi adesso ridiamo del cosiddetto stile « moderno ». Non occorre essere profeti per presagire che fra 3-4 anni proprio cosí rideranno non solamente i « passatisti », ma proprio tutti, anche dei piú tenui vestigi di futurismo, ammesso che ne rimangano.

Siate audaci! Siate, compagni, autentici innovatori. Ripudiate la *routine* precoce, ispiratevi da un occidente marcio fino al midollo e tracciate nuove vie a quella parte dell'occidente, nuove vie illuminate dai baleni delle

tempeste rivoluzionarie. Badate innanzitutto ad assimilare tanto con l'intelletto che con il cuore tutto l'immenso contenuto della rivoluzione, per esserne ispirati, e quindi parlare e creare stimolati da un irrefrenabile slancio dell'animo traboccante d'entusiasmo. Seguite il vostro cammino, senza preoccuparvi di ciò che diranno i teorici del formalismo tipo Scklovski e Brik e un giorno, credetemi, cominceranno a svilupparsi anche nuove forme, per una germinazione spontanea; forme profondamente originali e non meno colme, non meno fulgide e convincenti di quelle vagheggiate da Fidia, da Tiziano, da Beethoven, da Pusckin, e non infarcite di trovatine cerebrali, di funambolismi, di réclames, che fanno sussultare qualsiasi persona non prevenuta.

Dopo la lettera del Comitato centrale, il futurismo ci appare piuttosto abbacchiato e non vorremmo infierire, ma la verità deve essere detta per intero. E sia ben chiaro che non intendiamo suscitare nel proletariato un qualsiasi interesse per questo prodotti della decomposizione della bohéme borghese. Il proletariato desidera un'arte piena di contenuto.

E ora una piccola osservazione *pro domo sua.* Il compagno Maiakovski non fa che parlare delle parolette « transmentali » nella mia opera di teatro *Ivan in paradiso.* I peccatori, dannati nell'inferno, cantano una canzone. Questa canzone si apre con una serie di interiezioni, come « ah ahimè! », ma scritte tenendo conto di tutta quella musica fatta di mormorii confusi, di sospiri, di ululati, di abbaiamenti, che deve accompagnare l'esecuzione scenica. Sono canzoni di gente martoriata e inferocita. In tal caso, interiezioni ed esclamazioni non sono affatto fuori posto. Ma se qualcuno formulasse una teoria che autorizza a scrivere un intero poema impiegando parole prive di contenuto, o che considera le parole « transmentali » superiori a quelle « mentali », questo sarebbe semplicemente idiota.

In attesa dell'arte nuova, mi congratulo con la sua li-

berazione da qualsiasi *routine,* ma è possibile che si debba tornare alle autentiche vette dell'arte del passato, pur essendo io convinto che il socialismo toccherà in futuro vertici artistici di gran lunga piú eccelsi delle creazioni apparse fino ad oggi sulla terra.

CHE TEATRO CI OCCORRE? *

Nell'epoca prerivoluzionaria si parlava spesso di crisi del teatro. E, interpretando gli stati d'animo del loro pubblico, gli scrittori borghesi dichiaravano che il teatro stava morendo. Il pubblico borghese era piú che sazio di spettacoli teatrali. Non si trattava di un fenomeno circoscritto, perché diffuso anche all'estero, né autonomo perché si svolgeva parallelamente alla degenerazione generale della borghesia. Una borghesia ormai in via di sfacelo, che avendo perduto ogni interesse per le questioni serie della vita sociale, i conflitti, gli ideali, la lotta su un piano di autentica serietà e cosí via, tralasciava di occuparsene.

Al tempo della mia giovinezza, la borghesia aveva creato un grande teatro, che era venuto in uggia a una borghesia ormai matura, dato che i problemi piú scottanti di questo teatro corrispondevano agli stati d'animo della borghesia rivoluzionaria, stati d'animo dei quali nel secolo XX ormai non era rimasta traccia. È vero, si scrivevano opere nuove, ma sempre piú limitate sul piano della tematica, sempre concentrate sui problemi del sesso, del matrimonio, del tradimento, del libertinaggio ecc., opere che non la finivano piú di mostrare tutto que-

* Pubblicato per la prima volta nel giornale *Komsomolskaia Pravda*, 12 luglio 1925. L'articolo venne scritto da Lunaciarski poco dopo la risoluzione del CC del PC (b), *Sulla politica del partito nel campo della letteratura*, che invitava a lottare contro le deformazioni formalistiche della realtà e « contro ogni atteggiamento superficiale e di disprezzo nei confronti del vecchio retaggio culturale ».

sto o attraverso il prisma del pathos, o attraverso un riso crasso e denso di sottintesi. Ecco qual era il nutrimento principale della borghesia nel campo del teatro, alla fine del secolo XIX! Ma poi anche questo era venuto a noia e allora gli esperti di teatro, nell'intento di risollevarne le sorti, non tanto per occuparsi del suo contenuto piú nobile quanto da un punto di vista rigorosamente industriale e lucrativo, cominciarono a inzepparlo di trucchi d'ogni specie. L'aspetto ideale, i moti psicologici del teatro erano condannati a una rapida fine. Il teatro diventava uno spettacolo « pulito », infarcito di effetti cinematografici e circensi, e si avvicinava sempre piú al varietà, al circo, scivolando verso una lenta agonia.

Occorre notare che qualcosa di simile stava avvenendo anche nel campo dell'opera.

Alle opere essenzialmente liriche e ai melodrammi (Meyerbeer) avevano fatto seguito, da un lato, tentativi di approfondimento dell'opera su un piano piú o meno culturale e filosofico, nonché iniziative tendenti a elevare il teatro d'opera sino a farne un dramma di alta musica (Wagner), e, dall'altro lato, si cercava di avvicinare l'opera al realismo, alle forme di un teatro drammatico realistico, e perfino all'ambiente in cui si svolge la nostra esistenza quotidiana.

In Europa, quasi nessuno volle seguire la strada indicata da Wagner. Il pubblico borghese dimostrò di non possedere la forza per creare e tenere in vita un dramma musicale dotato di un alto contenuto filosofico. Anche l'opera ispirata alla vita reale, accolta a tutta prima con un grande entusiasmo, non ebbe seguito e gli ulteriori tentativi parvero noiosi a tutti. Oggi, in Europa, la creazione operistica percorre un vicolo cieco.

Ciò non toglie che l'intellighentsia russa abbia saputo creare forme operistiche molto elevate (Rimski-Korsakov, Mussorgski).

Il rigoglio della creazione teatrale in Russia coincise, grosso modo, con l'ondata rivoluzionaria della intelli-

ghentsia, rispecchiando nel complesso la concezione del mondo e lo stato d'animo del populismo. Man mano che gli intellettuali piccolo-borghesi, rinunziando al loro spirito populista, si mettevano piú o meno al servizio della borghesia, l'attività creativa si immiseriva, finendo quasi per ridursi a zero. I teatri non facevano altro che battere su cose ampiamente risapute, a beneficio di un pubblico annoiato, o escogitavano trucchi indiavolati; arrivando, sostanzialmente, a una teoria del teatro veramente cinica, la stessa alla quale arrivò, convinto e sincero, Tairov, cioè alla dichiarazione che il teatro non c'entra né con le idee, né con i sentimenti, non offrendo altro che una dimostrazione dell'abilità degli attori, costretti a loro volta, per cosí dire, in una particolare forma di acrobatismo scenico. Invischiato da questa crisi, anche un uomo pieno di talento come Meyerhold si torturava, dibattendosi furiosamente.

Il Teatro d'Arte, che sembrava aver infuso un sangue nuovo nelle vene dell'esausto teatro borghese con la straordinaria precisione di particolari nella messa in scena e nella recitazione, innalzando l'arte teatrale quasi al livello d'una cerimonia solenne, finí anch'esso per rimanere irretito dalla contraddizione. Fatto sta che il Teatro d'Arte, facendo propria e divulgando la concezione del « teatro per il teatro », dimostrò una suprema indifferenza per il contenuto sociale che costituisce l'essenza di certe opere. Il teatro era eclettico; puntava esclusivamente sul virtuosismo degli interpreti, o non si curava affatto dei significati sociali di ciò che mostrava, presentava, avvolgendole in una atmosfera di simpatia e di emozione, opere che riflettevano, come in uno specchio, la totale disgregazione e la nullità dell'intellighentsia. Era inevitabile che il Teatro d'Arte si permeasse d'un certo spirito decadente, dato che se ne era permeata l'intera vita dell'intellighentsia, e gran parte del materiale drammatico, di cui il teatro doveva servirsi (Cechov, Andreiev, Hamsun, Ibsen, ecc.), era l'espressione di quella stessa

malinconica impotenza, frutto di un'insufficiente cultura interiore unita ad un alto livello di preparazione formale.

Se il nostro teatro migliore versava in questa situazione, sorgeva spontanea la domanda; non starà morento tutto quanto il teatro? Può darsi che sia inutile, ma se cosí fosse non si potrebbe sostituirlo integralmente con il varietà e con il cinema?

Rivolgerci *oggi* questa domanda è del tutto insensato. Abbiamo a che fare con un pubblico *nuovo*, che non ha quasi mai visto un teatro, che deve poterlo vedere e giudicarne i valori. Ora, fra questi valori, esistono cose veramente grandi, create dall'intellighentsia nel periodo del suo rigoglio.

E conta ancora di piú il fatto che questo nostro pubblico trabocca di un suo contenuto inesauribile, che nessuno ha ancora mai espresso in forme teatrali. Questo contenuto è proprio la *lotta* di certi princípi morali e culturali, tesa ad abbatterne altri. Sul terreno di questa lotta si svolgono innuemerevoli e intricatissimi conflitti, si verifica un mutamento radicale della psicologia, si prepara insomma un terreno insolitamente fecondo per lo sviluppo dell'attività teatrale, cioè di quella forma d'arte che è la piú indicata per esprimere il senso e il pathos della *lotta*.

Diventa chiaro in tal modo non solo che abbiamo bisogno del teatro, ma che finiremo indubbiamente per avere un grande teatro. Si tratta soltanto di sapere *quando* il nostro mare in tempesta si sarà calmato *abbastanza* per consentire al sale drammatico, attualmente in soluzione satura, di cristallizzarsi in forme artistiche.

Accanto a questo problema ne esiste un altro: quando riusciremo a creare un teatro semigratuito, che funzioni impiegando mezzi sociali o statali, e possa rivolgersi direttamente a un pubblico nuovo, rivoluzionario, ancora sprovvisto del denaro corrispondente al prezzo d'un biglietto normale? Quest'ultimo aspetto del problema, il lato economico, troverà forse la sua soluzione in un

maggior benessere nazionale, cioè nel graduale aumento dei salari e degli stipendi. Ciò consentirebbe di allestire teatri veramente proletari e contadini, anche se tenuti in vita da un pubblico pagante, ma pur sempre locali, da lavoratori, da proletari.

Che specie di teatro abbiamo?

Fra i teatri che abbiamo attualmente ce ne sono di parecchi tipi. Parlerò soltanto dei principali.

a) I teatri di tipo prerivoluzionario a carattere classico.

Sia la cultura dell'Europa occidentale sia quella russa hanno saputo dar vita, nel corso della loro pluriseco-lare attività, a molte grandi opere, che rispecchiano in maniera geniale la vita e le esigenze di determinate epoche della storia delle nazioni e delle classi.

Naturalmente, i cosiddetti capolavori classici, vale a dire quelli che sono vanto di qualsiasi letteratura nazionale, non costituiscono affatto per noi, uomini della rivoluzione, dei valori assoluti e universali. Alcuni capolavori potrebbero essere stroncati dalla nostra critica; al contrario, altre opere, forse condannate all'oblio, possono attendersi da parte nostra una giusta rivalutazione.

La grandezza di talune fra queste opere è affidata a una pittura eccellente per vigore e sottigliezza degli stati d'animo e degli ideali di classi a noi *ostili*. Comunque sia, queste opere ci sono estranee, anche se interessanti.

Infine, anche le opere che ci riescono piú accette, create da esponenti geniali di determinati slanci rivoluzionari di epoche precedenti, hanno l'impronta della loro epoca e non della nostra e quindi non possono soddisfarci del tutto. Spesso contengono aggiunte di varia specie, che dobbiamo inesorabilmente respingere.

Nondimeno questo retaggio dei secoli, passato in

buona parte attraverso il vaglio estetico di intere generazioni, rappresenta una forza culturale degna della massima considerazione, e la nostra indifferenza nei suoi confronti, come ha osservato a questo proposito anche Vladimir Ilic, sarebbe criminale da parte nostra.

Inoltre anche la tecnica della scena ha trovato, attraverso ricerche secolari, forme di *esposizione* teatrale piú o meno aderenti al loro contenuto. In tal modo si è andata sviluppando un'arte scenica classica, piú o meno ben definita.

Lasciamo per un momento da canto l'opera e il balletto, dei quali forse tratteremo a parte, e, limitandoci alla prosa, domandiamoci ora fino a che punto sono validi i teatri lasciatici in eredità dalla società prerivoluzionaria, con la loro drammaturgia e con i loro interpreti.

Anche se ammettessimo che questi teatri si limiteranno a *ripetere* quel che facevano prima della rivoluzione, anche in tal caso apparirebbe indispensabile conservarli in vita. Occorre soltanto, come per l'appunto si è fatto, eliminare da essi ogni specie di assurdità, dato che in passato non vi si rappresentavano soltanto dei capolavori, ma anche scarti d'ogni genere, per andare incontro ai gusti della borghesia. Occorre spazzar via senza pietà questi rifiuti, far sí che i teatri mettano in scena *soltanto* i capolavori della cultura appartenente a varie epoche e a vari popoli del passato.

Se, ripeto ancora una volta, i teatri assolvessero soltanto questa funzione, sarebbero egualmente preziosi, dato che renderebbero possibile al proletariato, ai giovani studenti, e anche ai contadini di venire a contatto con tutto questo importante retaggio che racchiude in sé gli elementi piú indicativi, evidenti e affascinanti di quella cultura anteriore all'èra proletaria, il cui possesso, come ci ha insegnato Vladimir Ilic, è condizione imprescindibile per la nostra avanzata. Ma niente potrà costringerci a ritenere che questi « vecchi » teatri possano

limitarsi a ripetere le vecchie opere. Ci dobbiamo porre un'altra domanda: si addice la recitazione invalsa nei cosidetti teatri classici (Piccolo Teatro, l'ex Teatro della commedia, ecc.) all'esecuzione di opere nuove, di carattere rivoluzionario?

Secondo me, la risposta a questa domanda deve essere nettamente positiva. Come non ritengo un dipinto barocco piú prezioso di una stampa semplice e nitida, non ritengo nemmeno che tutte le acrobazie cui si è abbandonato il teatro per stimolare l'attenzione del borghese, lardoso e attediato, abbiamo migliorato sia pure di poco ciò che a teatro è l'elemento principale, vale a dire *la potenza espressiva.*

Mentre la borghesia, tramite l'intellighentsia, creava capolavori drammatici, si preoccupava al tempo stesso di provvedere alla massima potenza espressiva della loro esecuzione. Desiderava che gli attori si sforzassero di rendere il dramma accessibile, il piú vivo possibile, cercava, dimostrando sensibilità e talento, forme di recitazione capaci d'impressionare il pubblico e cosí arrivò (soprattutto in Russia) al cosiddetto realismo artistico, nelle sue varie sfumature.

Questo realismo artistico si addiceva sempre meno agli sterili sforzi della drammaturgia borghese in fase d'involuzione senile. Esso veniva ricacciato indietro, conculcato, ricorrendo a ogni specie di trucchi; dato che le opere si andavano svuotando ogni giorno piú del loro contenuto, il pubblico si seccava nel vedere la vita raffigurata seriamente, ed esigeva un semplice *divertimento,* cose piccanti e fuori dell'ordinario.

È chiaro, quindi, che con la rinascita della drammaturgia realistica, sotto l'influenza del contenuto della nuova vita, immensamente arricchito, il teatro doveva tornare al realismo artistico.

Ne è la prova migliore l'evoluzione del teatro di Meyerhold. Ad esempio, il meglio che troviamo nel *Mandato* è la straordinaria *veridicità* di alcune figure, la loro estre-

ma caratterizzazione, la sicurezza con cui sono state plasmate in base a un'esatta e ampia osservazione della vita. Guliackin, sua madre, la domestica, sono ormai divenuti tipi indimenticabili, contenuti come sono entro toni rigidamente realistici.

Alla domanda se le forme di realismo artistico si addicano alla drammaturgia che sta nascendo e si sviluppa sempre piú, si deve rispondere in senso affermativo. Ma a questo punto sorge un'altra domanda: può il teatro *di prima* infondere tutta la potenza dell'emozione spirituale nell'esposizione delle nostre vicissitudini *rivoluzionarie*?

I fatti ci dimostrano che i vecchi attori oppongono una resistenza, per lo piú passiva, ma irriducibile, alla penetrazione del pathos rivoluzionario sulla scena e a volte, anche con le migliori intenzioni, non sono all'altezza di afferrare la grandezza e insieme le contraddizioni di un'epoca per essi nuova. Altrettanto dicasi, almeno in parte, per i registi.

Solo il tempo può mettervi rimedio e anche una certa educazione rivoluzionaria, impartita attraverso gli organi del potere, attraverso il pubblico e attraverso la critica teatrale. Non è certo il caso di considerare come casi disperati taluni eminenti registi e attori. Il grande turbine della rivoluzione può buttarli giú dalle loro antiche posizioni. Ciò che preme non è che quegli attori si dedichino alle acrobazie, a correre su e giú per le scale, ma che si avvicinino il piú possibile alla comprensione dei nuovi sentimenti e delle nuove idee, del nuovo ritmo della vita. Ma soprattutto preme che i *giovani* seguano un cammino giusto, che apprendano in una scuola teatrale veramente seria, consci che questa scuola deve portare innanzitutto alla comprensione della nuova forma di vita. Per quanto possa parere strano, si può tranquillamente ravvisare nel marxismo-leninismo la principale materia dell'insegnamento che si impartisce in una scuola teatrale o in un « studio » bene impostato.

b) I teatri prerivoluzionari a carattere futurista.

Tale è, ad esempio, il Teatro da Camera di Tairov. Cresciuto in mezzo al vuoto interiore della drammaturgia e del pubblico di un certo periodo, esso si è mutato in un teatro dedito all'arte meramente esteriore, a una mera ostentazione artistica. Va comunque detto che in questo campo esso ha raggiunto un elevato livello di virtuosismo. È vero, questo virtuosismo era un po' strano. Nella ricerca del nuovo, dell'imprevisto, il teatro, come l'intera arte di estrema sinistra della borghesia, finí per abituarsi a un certo tipo di smorfie penose, di voluto allontanamento da qualsiasi naturalezza. Tuttavia, dietro queste smorfie si sentiva una grande bravura di recitazione.

Per quanto il teatro sembrasse innanzitutto una manifestazione meramente estetica della tarda cultura borghese, il potere sovietico non poteva eliminarlo, e a ragione. Nella maggioranza dei casi il pubblico chiede proprio quel che l'artista dà. Gli artisti dotati di talento si distinguono molto spesso per la loro acuta sensibilità nei confronti delle esigenze del pubblico. Come principio, in questo non c'è niente di male; è male soltanto quando il pubblico si pronuncia per un'arte malsana. Il gruppo di artisti del Teatro da Camera era molto sensibile alle esigenze del pubblico *di allora*. Ci si domanda: sarà esso altrettanto sensibile alle esigenze del pubblico odierno? In questi ultimi tempi, ad ogni modo, gli spettacoli di questo teatro e le dichiarazioni di Tairov dimostrano che il teatro ha meditato a fondo sul problema. Il teatro dichiara apertamente di volersi dedicare a un dramma e a una commedia sociale polemica e perfino schematica. Su questo cammino si possono anche raggiungere degli ottimi risultati. Il teatro non deve ruotare necessariamente intorno all'asse del realismo puro. Noi non esigiamo un realismo integrale dalla caricatura, dal manifesto, e possiamo immaginarci una commedia di

grande effetto trasformata in una farsa eccessivamente caricaturale, o in un dramma molto forte per via della sua potenza espressiva di tipo convenzionale, da manifesto. Per il momento nessuno può dire cosa sarà in grado di darci il Teatro da Camera: esso si trova soltanto agli inizi della nuova attività. Il grande successo da esso ottenuto, in particolare nel corso della sua seconda *tournée* [1], presso la borghesia dell'Europa occidentale ci induce a un duplice ordine di considerazioni. Da un lato, certo, è un gran bene che proprio dalla Russia sovietica arrivi un teatro capace di suscitare l'entusiasmo della parte piú progressiva della società europea; d'altro canto ciò può indurlo a mettersi al servizio di vari gruppi della borghesia europea, alla quale il teatro, date le sue conquiste precedenti, si trova molto piú vicino di quanto non lo sia al pubblico che ci è piú caro, al pubblico proletario, che riempie già per un buon terzo le nostre sale teatrali e finirà per costituire la maggioranza degli spettatori.

c) Il teatro postrivoluzionario.

I teatri postrivoluzionari sono nati soprattutto per merito degli artisti di sinistra, sostanzialmente orientati nella stessa direzione di Tairov. Soltanto il Teatro da Camera, per un periodo di tempo abbastanza lungo, non si è messo al servizio diretto della rivoluzione, mentre gli altri esponenti del futurismo o del semifuturismo, che non erano riusciti a farsi apprezzare dalla società prerivoluzionaria e che per il loro dinamismo erano piú vicini al proletariato, si sono messi abbastanza volentieri al servizio della rivoluzione, anche senza comprenderla.

Il lettore certamente ricorderà in quale imponente misura gli artisti abbiano contribuito al successo delle

[1] La seconda *tournée* all'estero, effettuata nel 1925.

nostre feste pubbliche nei primi anni dopo la rivoluzione. Tuttavia non si può ancora dire se cosí facendo essi abbiano abbellito le nostre piazze e le nostre strade o non le abbiano invece deturpate. Comunque sia un'arte deformatrice dell'immagine reale, o semplicemente astratta, non può in alcun caso placare la sete che divora il proletariato di esprimere al piú presto, in forme monumentali, il suo contenuto nuovo.

Altrettanto, naturalmente, è accaduto nel campo teatrale. I trucchi, escogitati dai vari prestigiatori per ravvivare l'interesse della borghesia nei confronti del teatro, non tardarono a dilagare nel teatro di tipo nuovo che gli artisti di sinistra stavano creando. Per essi la rivoluzione nel campo dell'arte implicava il distacco dall'arte classica e un tuffo nel mare dei trucchi e dei giochetti di stile futurista. Essi immaginarono che il rinnovamento teatrale consistesse nel surrogare il teatro serio con quegli strani spettacoli ispirati dall'ultima fase dello sviluppo borghese. Adottati dalla rivoluzione, continuavano a fare quel che veniva loro suggerito dalla loro sensibilità di rappresentanti della nuova generazione di una borghesia in declino.

I piú sinceri esponenti degli interessi del pubblico rivoluzionario abboccavano a volte a questa esca e dicevano: quello che ci offrono i teatri accademici è vecchiume, lo stesso vecchiume che ci veniva dato prima della rivoluzione; quest'ultima rinnova la vita e quindi deve rinnovare anche il teatro. Ragion per cui, abbasso il classicismo, evviva il nuovo, e che questo nuovo sia rivoluzionario.

Nei teatri di sinistra esiste « qualcosa di nuovo », una certa tendenza a rifiutare il buon senso tradizionale del vecchio teatro. Per di piú dai palcoscenici del teatro di sinistra si odono parole d'ordine rivoluzionarie. Ma allora la vita è lí, mentre là è la morte!

Realmente sia qui sia là c'era soltanto *una malattia che si doveva curare.* Come è già stato detto piú sopra,

il realismo artistico classico rappresenta la forma piú adatta per il nuovo teatro ma in questa forma adatta si doveva versare un *contenuto nuovo*. Farlo non era agevole, in parte per colpa degli stessi teatri. Invece nei teatri di sinistra non c'era penuria di sinceri rivoluzionari, che però dovevano pian piano liberarsi delle loro acrobazie e passare al realismo classico, anche se modificato in conformità con le nuove conquiste tecniche e con il ritmo piú dinamico della vita moderna.

Tutto questo mondo teatrale lo si doveva conservare con cura e guidarlo prudentemente verso il suo vero scopo, dato che nel campo dell'arte è impossibile ottenere qualcosa con mezzi drastici o con dei semplici decreti.

Occorreva attendere che apparisse una messe piú copiosa di opere nuove, occorreva che la rivoluzione mostrasse pian piano il suo vero volto e le sue esigenze (vedi l'ultima risoluzione del CC del Partito sulla politica nel campo della letteratura). Soltanto allora sono divenute possibili le vere e grandi conquiste sceniche, di cui siamo testimoni e di cui saremo testimoni fra non molto.

Si può affermare già con sicurezza che il Piccolo Teatro ha imboccato con passo fermo la via di un rinnovato repertorio rivoluzionario. Altrettanto si può dire di quasi tutti i vecchi teatri.

Non possiamo fare a meno di compiacerci per i successi strepitosi ottenuti dal teatro di Meyerhold (*Il mandato*), e per quelli piú modesti, ma sempre notevoli, registrati negli altri teatri rivoluzionari di Mosca e di Leningrado.

d) Il teatro filodrammatico.

Naturalmente, non si può fare a meno di dare il benvenuto a qualsiasi teatro filodrammatico.

All'inizio della rivoluzione l'attività dei dilettanti si estese con fulminea rapidità tanto in città che in cam-

pagna, ma, dobbiamo ammetterlo, con risultati quasi sempre mediocri. Si rappresentavano o vecchie commedie, roba « leggera », la meno valida sul piano culturale, oppure opere rivoluzionarie, abborracciate, sopportabili finché non finivano per trasformarsi in un cibo indigeribile. Com'è naturale, si trattava di spettacoli messi su alla carlona, senza un minimo di capacità e di abilità. Non occorre aggiungere che con l'andar del tempo questa ondata di filodrammatiche si è ritirata ed è probabile che non si manifesti piú nelle forme di un tempo. E nemmeno ce n'è bisogno. Infatti, perché, sulle scene, operai e contadini devono agire « da dilettanti »? Certo, chi possiede la vocazione teatrale può organizzare circoli filodrammatici, nessuno penserà a vietarlo, e finché non saremo riusciti a far penetrare il teatro negli angoli piú remoti del nostro paese, anche un suo scialbo riflesso dilettantesco può avere la sua funzione e la sua utilità. Ma niente di piú!

L'arte teatrale è assai difficile. È senza dubbio molto piú agevole organizzare cori o complessi orchestrali dilettantistici (anche questi ultimi, d'altronde, non possono certo illudersi di soppiantare la vera musica dei professionisti) di quanto lo sia allestire delle formazioni teatrali.

L'attività filodrammatica si è oggi orientata decisamente verso messe in scena nei teatri gestiti dai circoli. Ottima cosa. A patto che nei circoli non si rappresentino, molto peggio di quanto non si faccia nei teatri dei professionisti, le medesime opere, tanto piú che ai circoli si addita un altissimo scopo, quello di impiegare la loro attività per diffondere la voce possente della *propaganda*. Non deve trattarsi d'un surrogato del teatro, ma d'una specie di manifesto vivente, di giornale. Su questo piano l'attività teatrale dei circoli acquista particolare importanza. A prescindere dalle possibilità di far arrivare al pubblico, in maniera divertente, un determinato materiale propagandistico, quest'attività s'imbatte spes-

so in argomenti teatrali, in metodi di recitazione e di regia assolutamente moderni, e può quindi funzionare come un grandioso laboratorio, in cui vengono realmente elaborate nuove forme di espressione scenica. Se consideriamo, inoltre, quanto sia esteso il contatto dei circoli filodrammatici con le masse, bisogna auspicare che venga dato il massimo appoggio all'attività teatrale dei circoli, che s'incoraggi la compilazione di buone raccolte teatrali e di schemi di messa in scena, si curi la preparazione di buoni istruttori, s'inviti la stampa ufficiale a metterne in risalto ogni eventuale successo ecc. ecc.

Operando in tal senso si può essere certi che dai palcoscenici dei circoli filodrammatici molti elementi preziosi passeranno alle ribalte dei professionisti.

Ma tra il riconoscere questo apporto di forze vive e l'affermare che i teatri dei circoli sono proprio quel teatro che ci abbisogna, c'è una bella differenza. Tale ammissione comporterebbe un pericoloso avvilimento culturale. Tutto quanto si fa esige la necessaria destrezza e ogni lavoro una determinata preparazione tecnica. Sarebbe come dire: possiamo chiudere le fabbriche e limitarci al lavoro degli artigiani. Cosí è per il teatro. In primo luogo, vi lavorano specialisti, vale a dire persone che hanno saputo raggiungere nel loro campo una bravura fuori del comune; in secondo luogo un grande teatro dev'essere dotato di una magnifica attrezzatura scenica, che costa molti soldi, ma assicura allo spettacolo una grande ricchezza di effetti.

Unicuique suum. Non dobbiamo trascurare l'attività teatrale dei circoli, dobbiamo apprezzarla per quel che vale e contribuire al suo sviluppo. Ma il teatro che ci occorre è, naturalmente, un teatro enorme, capace di contenere molte migliaia di spettatori, nel quale, con l'ausilio di tutte le risorse della tecnica teatrale moderna, sia possibile offrire al pubblico spettacoli capaci di sconvolgerlo, indurlo al riso, all'entusiasmo o allo sdegno,

carichi di tutta la tensione sociale del nostro tempo; ci occorre un teatro che possa applicare tutte le formule del realismo artistico, cioè di un'arte che osserva la realtà circostante, la compendia, interpretandola per poi riportarla alla vita in forma approfondita, straordinariamente efficace, quale elemento che può contribuire a chiarirla e ad accelerarne il progresso, imprimendogli una spinta nuova.

LE BASI DELLA POLITICA TEATRALE DEL POTERE SOVIETICO *

Penso che la politica teatrale sovietica sia condizionata dall'atteggiamento generale del potere sovietico nei confronti della cultura. Nella nostra città, scelta per offrire una sede alle onoranze dell'Accademia — onoranze straordinarie di cui tutta l'Europa ha parlato e delle quali siete tutti al corrente — questo atteggiamento è stato suffragato da prove di evidenza palmare. Dopo tutti i discorsi pronunciati, e seguiti da una serie di provvedimenti governativi, presi nello spirito del leninismo, è ben difficile che qualcuno continui ad accusarci di voler distruggere tutta la vecchia cultura per mettere al suo posto una cultura nuova, che nessuno conosce, ma che scaturirebbe dalle viscere della vita proletaria. Vorrei tuttavia porre in guardia contro la facile illazione che noi, leninisti, crediamo in non si sa bene quale unicità della cultura umana, respingendo a priori la possibilità e perfino l'ineluttabilità della creazione di una cultura proletaria. Sarebbe del tutto errato.

La prima parte della mia relazione sarà dunque volta a chiarire quella linea che è l'unica giusta ed equidistante da chi vede nei proletari dei nuovi vandali o gente che riesce a creare dal nulla non soltanto idee quali potrebbero averle dei nostri nemici, ma anche dei conoscitori troppo superficiali della questione, e affetti dalla

* Relazione letta il 19 settembre 1925 al Teatro accademico del dramma, a Leningrado, edita quindi in fascicolo (Ghiz, Mosca-Leningrado, 1926).

malattia del « sinistrismo », come da coloro che con voce sicura predicano l'esistenza di un'unica cultura e di un'unica arte contro qualsivoglia idea classista in questo campo.

Ecco in quali termini va posto il problema. La cultura umana è sempre classista, in qualsiasi momento della sua esistenza. E cosí sarà finché noialtri, comunisti, non avremo visto la fine della nostra opera, non avremo distrutto le barriere di classe, creando una società umana unita, cioè l'ordinamento comunista. Fino a quel giorno, dovunque, e anche nell'Unione Sovietica, esisterà una classe dominante (da noi è il proletariato), come fino ad oggi non c'è mai stata nessuna società senza una classe dominante o un gruppo di classi dominanti, o l'alleanza fra due classi dominanti, ad esempio fra proprietari di terre e capitalisti, che hanno tutto in mano loro. Cosí, ad esempio, organizzano le scuole, dall'asilo d'infanzia all'università, come fa loro piú comodo, impiegano la religione a giustificare la loro esistenza e a sostenere i loro interessi; mantengono in vita le forze armate per esercitare una pressione sorretta dalle armi su quelli che la pensano altrimenti, hanno i tribunali che giudicano secondo le loro leggi, ecc.

L'intero apparato statale, quello chiesastico che l'accompagna, e quello scolastico-culturale si conformano ai voleri di questa classe dominante. Certo, anche la classe oppressa può manifestare le proprie tendenze, i propri desideri in alcuni settori della cultura, spesso in contrasto con la cultura mediante la quale la classe dominante, dato il suo prestigio, o il proprio potere, avrebbe potuto assoggettare completamente queste classi al proprio dominio, ed è per questo che nella cultura di ogni epoca si possono udire le voci delle classi oppresse, ma come voci di minore importanza, e molto spesso oggetto di persecuzioni ufficiali. Quando una classe conculcata si evolve, si evolve in pari tempo tutta la sua cultura, che finisce per assumere atteggiamenti bellicosi: essa

dirige i propri strali contro la cultura della classe dominante, e la sua voce, dapprima sommessa, diventa sempre piú forte, e da ultimo rimbombante. Questi rimbombi dimostrano che ormai la classe nuova batte alle porte, che è in corso una rinascita e che questa classe, fino ad allora soggetta, raggiunge il potere e comincia a costruire una propria cultura classista.

Dopo di che possono di nuovo emergere dalle file degli oppressi elementi con aspirazioni culturali peculiari e dissimili. Questo processo ricorre punto per punto anche nella storia dell'arte. La vera, autentica storia dell'arte è quella della lotta fra determinate tendenze artistiche classiste e non c'è opera d'arte in cui non si notino, cosciente o incosciente l'autore, del tutto palesi o dissimulate, tendenze di classe veementi o appena accennate. D'altronde, molti ritengono che ogni opera d'arte debba necessariamente rispecchiare le tendenze classiste di *un'unica* determinata classe, nella maniera piú nitida. Non è sempre cosí. È raro che la classe dominante esprima direttamente dal proprio seno gli artisti. Artisti sono di solito degli individui che hanno consacrato tutta la loro vita alla pittura, alla letteratura, o a qualche altra forma d'arte. Sono da considerarsi eccezionali i casi in cui un lord o un grande latifondista, un qualsiasi membro della classe dominante, un grosso capitalista sia insieme anche un artista, non un dilettante, ma un vero maestro. Di solito il processo si svolge in seno a un apposito gruppo, votato interamente alla propria specialità, per prestare quindi i propri servigi alle classi dominanti. Ma poiché questo gruppo non appartiene alla classe dominante, è sempre possibile riscontravi le piú diverse tendenze.

A volte la classe dominante è cosí forte da indurre gli artisti intellettuali a rispettare esclusivamente le sue esigenze, fornendo la merce di cui essa abbisogna per il proprio consumo e per l'intossicazione delle grandi masse.

Ma poche volte la classe dominante riesce ad asservire completamente la classe nuova che avanza portando con sé nuove verità e è in grado di impedire che nelle opere si insinuino altre tendenze, generalmente ostili. Avviene di frequente che l'artista non rappresenti una forza consapevole per gli interessi della nuova classe, ma viva di certe sue idee intorno alla verità, che nella sua anima si rispecchino abitudini diverse, in lotta fra loro, e che lo trascinino in direzioni contrarie. Questi artisti o si sforzano di fondere tra loro tendenze di classe diametralmente opposte, o soffrono per via dell'inevitabile sdoppiamento interiore, tormentati da tendenze contrastanti di cui non hanno chiara coscienza e che li ostacolano nella scelta della loro strada.

Questa è, in generale, la costruzione della cultura, e, in particolare, dell'arte, ma non ne consegue che non esiste fra una società e l'altra un legame ereditario.

Ogni classe dominante, purché non avviata a decadenza, ha i suoi meriti. Una classe completamente degenerata, se rimane al potere per un certo periodo, è portata dalle condizioni storiche a secernere di norma soltanto succhi dannosi: è come il segno evidente di una malattia inguaribile. Ma se una classe è avvezza a guidare l'intera società, è logico supporre che essa risolva in maniera soddisfacente certi problemi oggettivi di carattere generale.

Una classe prevale e può prevalere finché il suo dominio è vantaggioso per la società, mentre quando ciò non è più, si affaccia alla ribalta un'altra classe, in quel dato momento capace di una maggior comprensione delle possibilità sociali, di dare un miglior assetto al lavoro umano. Quindi, ogni classe, quale che sia, a partire dai primissimi reggitori feudali e anche piú indietro, è sempre un'organizzatrice proficua per la società in una data fase del suo sviluppo. Non per niente Engels non ha esitato ad affermare che perfino la schiavitù è stata a suo tempo benefica. Non è mai esistita una forma sociale,

per quanto diffusa, che non sia stata, fatalmente, un gradino indispensabile per l'ulteriore progresso dell'umanità. Certo, re, satrapi e sacerdoti orientali erano dei sopraffattori, rappresentanti del dispotismo, che sfruttavano il piú possibile i loro sudditi, ma l'assolutismo ha forse impedito che al tempo delle prime civiltà nascessero lungo i grandi fiumi importanti elementi di cultura? E non dobbiamo forse alla cultura di quei remotissimi tempi certi sistemi di irrigazione validi ancor oggi? A questi lavori per una giusta utilizzazione delle acque fluviali si riallacciava anche l'astronomia babilonese, molti princípi della quale sono sopravvissuti; ancor oggi ci serviamo dei suoi termini, ma forse che per questo siamo in una certa misura i continuatori del dispotismo di quei tempi? La classe proletaria non ha nessun bisogno di modificare la settimana di sette giorni o l'anno di dodici mesi, anche se vennero istituiti in un'epoca di ferreo dispotismo. Forse un giorno lo si dovrà fare, ma per ben altri motivi. Ogni classe dominante trae la sua forza proprio dal merito di aver risolto un certo numero di problemi comuni all'intera umanità.

Se la rivoluzione si attua coscientemente, con la piena consapevolezza delle mète da raggiungere e dei mezzi per arrivarci, gli uomini nuovi devono anzitutto farsi padroni della vecchia cultura.

Prendiamo, ad esempio, la nostra scienza. Noi tutti, anche io nei miei discorsi, diciamo: egregi signori scienziati, voi avete progredito sotto la tutela della borghesia; era interesse di quest'ultima appoggiare le vostre imprese e portarvi al maggior numero possibile di successi. E perché? Perché la sua maggior forza consiste nell'industria, cioè nella produzione dovuta alle macchine. I processi meccanici e chimici, che costituiscono la forza essenziale della borghesia, si possono sviluppare soltanto in un'atmosfera di ampie conoscenze: matematiche, fisiche, chimiche, biologiche, ecc. Per questo la borghesia ha dovuto contribuire al loro sviluppo: saremmo de-

gli stupidi se ci rifiutassimo di usare la locomotiva dato che è il frutto di un'invenzione borghese, e preferissimo farci trasportare dai calessini, finché non potremo servirci di una locomotiva d'invenzione proletaria. Nessuno di noi ha mai detto eresie di questa specie, nessuno ha mai sostenuto l'impossibilità di sparare con un cannone borghese. Noi abbiamo tranquillamente puntato questo cannone in direzione contraria e, con discreto successo, abbiamo preso d'infilata la borghesia. Esistono elementi della cultura tecnica e delle relative conoscenze che ci sono indispensabili. In questo campo la borghesia ha risolto problemi oggettivi, comuni a tutta l'umanità. Se non avesse mai risolto nessuno di questi problemi, l'avrebbero già cacciata da un pezzo, oppure la società, da essa diretta, sarebbe crollata. Voi forse ricorderete quanto Engels ha detto sulla verifica della verità: la verità si verifica mediante il successo che ottiene. Se la borghesia non avesse al suo attivo nessuna verità, non avrebbe raggiunto nessun successo pratico, e invece seguita a prosperare. Che cosa signfica ciò? Significa che molti elementi da essa posseduti sono veri. E questo che cosa significa? Significa un enorme sviluppo delle forze di produzione, che per l'appunto le fanno da sostegno. E poiché i comunisti vogliono il massimo sviluppo delle forze produttive, tolgono di mano alla borghesia i mezzi tecnici e il sussidio della scienza. Ma noi diciamo agli scienziati: c'è qualcosa di sgradevole nella vostra scienza, un certo odore di putrefazione, che si fa piú intenso quanto piú ci avviciniano alle scienze sociali. Già nel campo della biologia si nota un discreto puzzo, fin dai primi contatti con i princípi fondamentali, che appesta il campo della sociologia e ammorba quello della fisiologia. E perché mai? Perché una scienza vera della società e dei problemi centrali dell'esistenza quotidiana è la peggior nemica della borghesia. Essa ci parla già del futuro, di un'organizzazione proletaria della vita, del comunismo. Dal canto suo la borghesia, che non può dire questa

verità, che non osa dirla, proibisce agli altri di aprir bocca. Paga a peso d'oro e circonda di gloria quei sofisti della scienza che riescono ad adulterare queste scottanti verità, ad aggiungervi un saporino religioso, dato che le nebbie della religione contribuiscono a giustificare le incongruenze di questa vita. Non per niente un ottimo pedagogo austriaco ha detto che soltanto nella scuola in cui si insegna la religione è possibile instillare negli alunni un autentico patriottismo, poiché soltanto la dottrina cristiana ha i mezzi per dimostrare al figlio di un poveraccio che il suo dovere è quello di lavorare tutta la vita e di spargere il sangue per una patria i cui beni sono tutti goduti dai ricchi, poiché a un uomo religioso è sempre possibile dire: riceverai il tuo premio all'altro mondo. Là dove manca il catechismo, questo non è piú possibile dirlo, non si possono piú educare gli scolari ad un autentico patriottismo. Ecco, in breve, i ragionamenti della borghesia. Essa vorrebbe adulterare questa verità e da un'adulterazione cosiffatta, come da una ragnatela, si diramano fili che penetrano anche in alcuni settori delle scienze naturali. Dobbiamo liberarci di queste scorie, vogliamo che la scienza sia effettivamente tale, che non rimanga alcun residuo delle vecchie concezioni religiose, di queste sopravvivenze della barbarie, simili in tutto alle idee di un selvaggio il quale pensa che, se picchierà il suo feticcio, quel giorno acchiapperà una volpe. Occorre farla finita con queste cose. La scienza ammette soltanto l'osservazione dei fatti, e conclusioni rigorose, veramente logiche.

Altrettanto dicasi dell'arte.

Quando penetriamo in qualsiasi periodo, evolutivo e anche involutivo della società borghese, c'imbattiamo nel cumulo ereditario della conoscenza umana: dall'ignoto selvaggio, che scoprí per primo l'uso del fuoco, al quale ci guardiamo bene dal rinunciare, su su fino alle piú recenti conquiste dell'arte borghese. Noi possediamo un grande passato e se volessimo respin-

gerlo, perché è « borghese », se dichiarassimo che tutto il periodo precedente l'Ottobre è borghese, e nostro tutto ciò che è venuto dopo, finiremmo per trovarci nudi.

Se volessimo sostenere a rigor di logica questo nostro atteggiamento antiborghese, ci comporteremmo come dei primitivi. Se nessuno dichiara che dobbiamo disarmare o interrompere la produzione, in quanto scaturita da macchine borghesi, ciò dipende dal fatto che saremmo presi subito per la gola. Altrettanto si verifica in altri settori: in quello della scienza e dell'arte proletaria, nel senso che noi, portatori del nuovo, quando ci siamo voltati indietro ci siamo accorti che ben pochi fra i proletari si occupavano prima di scienza e di arte. Ma ecco farsi innanzi delle persone a dichiarare di poter mettere a nostra disposizione cose del tutto nuove, che la borghesia prima non aveva mai voluto riconoscere.

Alcune di queste persone erano molto abili: esse appiccicavano una nuova etichetta scritta in rosso alle loro pretese scoperte, affinché la gente digiuna in fatto d'arte le ingoiasse piú volentieri. Questo non era ancora il peggio, dal momento che avremmo finito per smascherarle, ma il fatto si è che in seno alla stessa borghesia si stava producendo una scissione; era nata un'arte borghese nuova, decadente, impressionistica e atteggiata in molte altre forme che denunziavano uno sconcerto nervoso. Poi sopravvenne, con la guerra, un periodo in cui la borghesia si vide costretta a mettere la testa a partito. Nelle città regnava un frastuono assordante; nelle vie era un flusso continuo di automobili, il traffico si svolgeva per mezzo di metropolitane e ferrovie sopraelevate, tutto era inondato di luci, di fuochi d'artificio, e anche l'arte fu costretta ad aggiornarsi. Questa necessità fu particolarmente sentita dagli elementi borghesi piú giovani e allora nacque una forma d'arte nuovissima per noi: il futurismo. Quale poteva esserne il contenuto? Non si poteva annunciare chiaro e tondo che ci si doveva sacrificare affinché la borghesia intascasse ancora piú denaro. Quest'arte difettava di contenuto, ma in compenso sfoggiava un ossessionante rullo di tamburi, un crepitío di fuochi d'artificio, un gran baccano che si fondeva con il frastuono delle vie, e del lavoro, col ruggito delle macchine e con il rombo dei cannoni.

Il futurismo rispecchiava una situazione di profonda decadenza, i costumi rozzi e barbari della borghesia moderna, ma anche la dominazione delle macchine e altri elementi congeneri. Certo, la Russia non è Chicago, ma noi siamo gente pronta ad assimilare tutto ciò che ci manda l'Europa occidentale, e, a onor del vero, l'abbiamo fatto: la loro arte era decadente, lo era anche la nostra; impressionismo da loro, impressionismo anche da noi; futurismo da loro, futurismo anche da noi, come in uno specchio, a riflettere tutte le smorfie dell'Europa. Quando l'Europa ci mostrava la lingua, potevamo risponderle nella stessa maniera.

Fu cosí che prese piede anche da noi questo riflesso vuoto e chiassoso della vita cittadina. Un giovane politico di grande talento, Schapirstein, cercava di dimostrare, citando gran numero di esempi, che tutto il nostro futurismo era permeato di tendenze contadine. Naturalmente, erano tutte sciocchezze: il futurismo non può mai essere permeato di tali tendenze. Intorno alle città rumorose si stendono, nel nostro paese, steppe sconfinate e silenziose, l'ambiente in cui si svolge la vita rurale. Ne derivava in tal modo una ben curiosa combinazione: per cosí dire un *fox-trot* ballato in sandali di corteccia di tiglio. Tutto ciò può anche andare, dato che quella strana smorfia della piú recente cultura borghese offriva alcuni elementi utilizzabili. Noi non abbiamo il diritto di considerare come semplici scorie e sciocchezze nessuna fase, nessuna pagina della cultura. Perfino in seno alle tendenze decadenti della borghesia non mancano elementi utili e interessanti, elementi formali degni di rispetto e una particolare esperienza interiore. Vi si può

apprendere una maniera molto piú particolareggiata di intendere i processi in corso fra di noi. Abbiamo parecchio da imparare anche dal futurismo; il suo ritmo intenso, il suo tipico slancio. Potevamo trarre partito da molti di questi elementi e soprattutto ci seduceva l'idea di imitare quell'irresistibile slancio. In Russia i giovani futuristi si autodefinivano futuristi comunisti (*komfuturisty*) e il proletariato accolse molte delle proposte avanzate da loro. E se al presente il futurismo non è vera arte, può essere considerato un buon fertilizzante per l'arte del futuro, mentre alcuni futuristi ci sono rimasti in gola come una spina di pesce, oppure si sono tirati in disparte.

Si tratta di un errore ben comprensibile. È naturale che ci si sforzi di inventare una cultura nuova, proletaria, capace di reggersi subito in piedi e di contrapporsi alla cultura borghese, ed è ben naturale che i futuristi abbiano cercato di amoreggiare con noi. Vladimir Ilic non si è mai considerato un intenditore d'arte, ma aveva idee e parole ben chiare su questo argomento. Ancor di recente sue frasi molto precise a questo riguardo sono riaparse in un libro dedicato ai problemi della cultura. Egli capiva perfettamente che la cultura proletaria avrebbe dato in Russia opere incerte e spesso infantili, che si doveva offrire loro il proprio aiuto e proteggerle, che avrebbero cessato di essere incerte e infantili se il proletariato avesse cominciato a studiare sul serio i metodi artistici delle epoche piú fortunate, ossia i vari classici di vari periodi storici. Allora la cultura proletaria sarebbe stata in grado di superare perfino le piú valide culture del passato, a condizione che sul piano tecnico noi avessimo frequentato tutti questi corsi. Anche l'inventore piú geniale non otterrà grandi risultati senza aver prima studiato, senza aver frequentato un istituto tecnico universitario. Soltanto cosí potrà diventare un magnifico ingegnere. Senza studiare, senza assimilare quanto è già stato inventato, c'è rischio di in-

ventare un'altra volta l'ombrello. D'altronde, quanto al futurismo, Vladimir Ilic era il primo a rendersi conto che esso non era l'arte di un'epoca di progresso, bensí di decadenza, e ne aveva afferrato la ragione: mancanza di significato, contenuto vago e confuso, dato il predominio della forma, primo sintomo di una cultura malsana, nonostante tutto il fracasso che faceva. Se un uomo non ha niente da dire, ma si limita ad urlare, non diremo mai che è intelligente. Si tratta di mera forma senza ombra di contenuto. Se voi mi diceste: « Ma se il suo fosse un canto senza parole? », io risponderei: « Una canzone è bella perché esprime una determinata successione dinamica di sentimenti. In quel caso si tratta di un discorso senza parole, mentre ognuna delle molte strabilianti " invenzioni " futuriste non esprime niente e afferma soltanto di volere una combinazione di curiose assonanze, prive di un qualsiasi ordine interiore. Tutto è in dipendenza della posizione assurda presa da questa nuova arte ».

La conclusione è che il proletariato creerà una propria cultura, che utilizzerà i successi delle vecchie classi per la propria impresa, senz'altro modificandoli, ma che lo potrà fare soltanto dopo aver studiato. E dobbiamo aggiungere: è necessario conservare e rendere accessibili a tutti le conquiste della vecchia cultura. Questo dice il programma del nostro partito, nel quale esiste una lacuna: non vi si parla affatto della nuova arte proletaria, ma soltanto della necessità di conservare e diffondere l'arte del passato.

Ma è una lacuna molto significativa, e che dovrebbe spiegarci come mai il nostro partito abbia seguito questa strada e non l'altra. Evidentemente, esso la considerava piú importante, in attesa che il proletariato imparasse tutto quello che doveva imparare.

Se qualcuno si avvicinerà ad un'opera d'arte dicendo: « Non la capisco, quindi non vale niente » di chi sarà la colpa, dell'opera d'arte o di chi avrà detto que-

ste parole? Forse, fra dieci anni rimpiangerà moltissimo di aver fatto in pezzi delle opere d'arte quando non era ancora in grado di comprenderle. Possiamo anche dire: se dei proletari — manovali o contadini medi, semi ignoranti — trovassero *Il capitale* di Marx, non capirebbero niente. Ciò è inevitabile, pur trattandosi di un condensato di saggezza proletaria, del maggior libro proletario che sia mai stato scritto, ma scritto per un livello di comprensione elevato, ed è necessario divulgare questo libro, compilando un fac-simile della *Meccanica ricreativa* di Dickstein, per renderlo accessibile.

Evidentemente ciò si riferisce anche all'arte. Se Vladimir Ilic metteva in guardia contro la spocchia comunista, dobbiamo ricordare che proprio in questo campo essa può manifestarsi piú facilmente. Una persona che non capisce la musica sinfonica, non è mai stata in un teatro serio, non ha mai esaminato attentamente un quadro, può sbagliare ed esprimere giudizi assurdi, ma se il proletariato impara a conoscere a fondo queste cose e poi giudica inadatte alcune di esse, ha pieno diritto di farlo. Esso è il costruttore di una vita nuova; forse respingerà ciò che si apprezzava in passato, forse prenderà dal passato cose un tempo considerate di basso livello e ci vorrà un riesame. Oggi, evidentemente, si può parlare soltanto di un inizio di riesame, dato che, sul piano culturale-estetico, il proletariato sta solo cominciando a vivere. Il momento in cui si potrà affermare che la classe operaia ha compiuto una rivalutazione di carattere estetico, concedendo il suo nulla osta definitivo, verrà quando il proletariato saprà non soltanto leggere e scrivere, ma avrà portato a termine almeno le scuole medie. Potremo dire allora che il suo livello di istruzione gli consente di esprimere un giudizio valido anche in questo campo. Può esprimerlo anche oggi, ma non dobbiamo permettere che distrugga qualcosa, dato il gusto ancora pesante di vaste masse dal basso livello culturale. Altro sarà quando i proletari e i contadini saran-

no diventati maggiorenni anche sul piano estetico. La vera saggezza di una classe, che si manifesta nelle direttive del partito comunista, ha indicato la propria linea se non altro nelle onoranze rese all'Accademia delle scienze. Voi vedete che il proletariato organizzato, anche se non capisce un'acca delle « funzioni » di Steklov, delle scoperte di Karpinski e del sanscrito, non ha detto niente in contrario, non ha obiettato che si tratta di scienza borghese ed ha approvato tutto.

Con questo suo atteggiamento nei confronti della cultura, il partito comunista ha inteso preannunziarne uno analogo nei confronti dell'arte. Di qui la nostra preoccupazione di proteggere ogni forma di processo artistico.

Come ben sapete, siffatte conquiste non si limitano alle opere d'arte, ma si estendono alla tecnica. Se noi avessimo conservato tutti gli strumenti musicali, ma nessun uomo capace di suonarli, non avremmo certo salvato la musica; per questo abbiamo fatto di tutto per conservare non solamente gli oggetti, ma anche ciò che era stato appreso. Balza subito agli occhi la possibilità di punti di vista contrastanti. Sarebbe un errore se qualcuno dicesse: « Questo avveniva quando era in vita la società borghese, mentre noi non abbiamo piú bisogno ». È possibile anche un altro punto di vista: « Noi siamo dei mocciosi, questa non è roba per noi: tutto ciò che viene dalla tavola del signore è troppo caro per noi ». Io, invece, vorrei dire tutt'altro.

È evidente che la borghesia ha prodotto per proprio uso e consumo molte cose scadenti. Tutte quelle farse scabrose, fatte in serie, non valgono niente. E cosí nemmeno ci occorrono tutti i quadretti dipinti per abbellire le sale da pranzo dei borghesi. Deploriamo piuttosto di vederne ancora troppi in giro, di non averli ancora distrutti. Dobbiamo riconoscere che sono rimaste in vita troppe bagatelle piccolo-borghesi, che si trovavano e tuttora si trovano in cosí grande numero nelle case borghesi. Spesso queste cianfrusaglie si accompagnano a o-

pere di buon livello artistico. Ci sono molti pittori che sfornano robaccia di ogni specie, per il consumo che ne fanno i borghesi. Si tratta di buffoni al servizio della borghesia, vessilliferi di una pseudocultura, di una pseudoarte. Naturalmente tutto ciò deve essere respinto senza pietà. Un po' piú difficile è la seguente questione: talvolta alcune classi, oltre a questo ciarpame, del tutto inutile, creavano opere d'arte false, rappresentative di idee a noi ostili. Ad esempio, esistono opere come *La vita per lo zar*, nella quale in buona e suonante musica viene difesa la monarchia. Che fare con opere di questa fatta? Sono senz'altro dannose, particolarmente in un'epoca piena di elementi instabili, che oscillano tra il proletariato e la vecchia borghesia, e che possono prendere queste opere per farne la loro bandiera. Come va affrontata la questione? Certamente con cautela. Se un'opera riveste un enorme valore culturale, mentre il veleno in essa racchiuso, il suo veleno controrivoluzionario — se non è invecchiato — esercita scarsa influenza, meglio non proibirla, lasciarla circolare in piccole quantità, accompagnata dagli indispensabili commenti, per aiutare a separare il grano dal loglio. In alcuni casi, quando i pregi artistici di quest'opera non sono rilevanti ed essa può servire a raccogliere intorno a sé le forze ostili, meglio per il momento non lasciarla circolare in pubblico, dato chè ciò sarebbe come offrire un'altra arma al nemico. Non permettiamo che, sotto l'usbergo della libertà di stampa, dei fucili giornalistici sparino contro di noi con proiettili di un certo calibro. È in corso una guerra civile, lasciare le armi in mano all'avversario significa esporre i figli della nostra classe a pericoli che si potevano evitare.

Non lo permetteremo mai, è evidente. Perciò, nel campo dell'arte, occorrono naturalmente la censura e una certa selezione, ma si deve procedere col guanto di velluto e con una chiara comprensione del lavoro culturale. Quando si tratta di arte, occorre soppesare la consisten-

za dei valori artistici e quella del cosiddetto veleno. Mi sembra che quanto ho detto sia sufficiente per capire quale è il nostro atteggiamento di principio nei confronti dai valori lasciatici in eredità dal passato.

Adesso voglio dire poche parole sulla Russia e, ancor piú, sul teatro russo, sui nostri odierni teatri accademici. Fatto sta che la Russia era il paese in cui la cultura era monopolizzata quasi per intero dagli intellettuali; intellettuali di due specie, di due grandi generazioni (alla terza accennerò piú oltre). Dapprima era l'intellighentsia della nobiltà, ma non della stessa nobiltà. Non si può affermare che da Pusckin a Tolstoi i nostri grandi scrittori abbiano espresso l'ideologia della nobiltà. Sarebbe un grosso errore sostenerlo, dato che la gran massa dei nobili li odiava, li perseguitava. Essi rappresentavano una frazione della loro classe. Ma erano tutti scrittori che vivevano del loro lavoro o lo consideravano piú importante delle rendite che percepivano dalle loro tenute. Essi erano l'intellighentsia, essi preparavano la coscienza del paese, servivano da portavoce a *tutti* gli elementi progressivi del paese, ai nobili d'avanguardia, alla borghesia d'avanguardia e anche al popolo, ancora silenzioso. Venivano reclutati nelle file della nobiltà, dato che altrimenti non si sarebbe saputo dove mettere le mani. Certo, erano stati contagiati dai pregiudizi e dalle tradizioni della nobiltà, questo è indiscutibile, ma non significa ancora che fossero veri e propri esponenti della nobiltà. Si trattava di nobili che rimpiangevano di esserlo, che ripudiavano le fondamenta nobiliari, servitú della gleba e, a cominciare da Tolstoi, tutto l'ordinamento nobiliare, nonostante il molto di buono che esso conteneva. Un fenomeno simile, sia pure in proporzioni minori, si osservava anche nell'Europa occidentale, ma non mai con la stessa intensità. L'intellighentsia dei nobili scatenò la prima ondata di un'arte estremamente originale. Non starò adesso ad approfondirne l'analisi.

La seconda ondata si ebbe quando il popolo espresse dal proprio seno un'intellighentsia. Non era l'intellighentsia dei proletari, o di certi intellettuali contadini: costoro non appaiono sulla scena prima degli anni novanta. Erano *raznocintsy*, con radici appena piú profonde di quelle del popolo semplice e la loro origine sociale li situava abbastanza vicini al popolo lavoratore. Questa piccola borghesia intellettuale, in fin dei conti, nei suoi strati superiori, che ne costituivano l'avangurdia, nei suoi artisti e pensatori, non poteva nemmeno essa appoggiarsi a qualcosa d'altro, né riporre le proprie speranze in qualcun altro, salvo che nelle masse popolari. Questo valse a circonfonderla di un'aureola particolarissima.

Mi soffermo di sfuggita su questo fenomeno perché non posso addentrarmi qui in un'analisi sociale: ho scritto opere dedicate esclusivamente a questo problema. Fu cosí che nacque il nostro populismo.

Ambedue questi grandi movimenti, la nostra cultura iniziale, espressa dalla nobiltà, e il nostro populismo ci hanno portati a rilevanti successi sul piano artistico, in forme straordinarie, del tutto impreviste e quasi assenti nell'arte europea, abbinando un contenuto profondissimo, in gran parte permeato di sofferenza, a una straordinaria perfezione artistica. Credo che nessun popolo abbia mai avuto un'arte cosí posseduta da fermenti di opposizione, di negazione, di senso profetico. Perciò non ci si deve certo aspettare che il proletariato russo, i contadini russi dicano a un tratto: questo non ci serve. Lo può dire, parlando in nome del proletariato, qualche futurista, e per di piú ancora molto giovane. Egli gridava: « Fucilate Rastrelli, buttate a mare Pusckin », ma eccolo poi parlare con le lacrime agli occhi di quello stesso Pusckin, perché quando un uomo matura non può ripudiare le grandi conquiste del passato.

Anche il teatro, nato sotto queste influenze, riveste una profondissima, eccelsa importanza: sia quello di Griboiedov, di Pusckin, di Gogol, di Tolstoi come, in particolare, quell'enorme tronco secolare che è il teatro di Ostrovski. Ma possiamo affermare che questo teatro ci soddisfa *pienamente*? No, non possiamo farlo. Questi rispondevano alle domande del loro tempo, mentre noi viviamo nel nostro e siamo passati attraverso altre esperienze.

Se dovessimo scrivere un'opera come *Che disgrazia l'ingegno*! ci sforzeremmo di rispecchiarvi i rapporti sociali contemporanei. Non potremmo scrivere un'opera del tutto identica, dato che siamo già molto avanzati e una classe nuova è la portatrice di un'altra cultura. Quindi creeremo una nostra drammaturgia, la creeremo applicando moltissimi metodi nuovi, nuove conquiste ideali già proprie dei nostri predessori. Ecco come stanno le cose per la drammaturgia. E adesso diamo un'occhiata all'arte teatrale vera e propria.

È chiaro che la borghesia contemporanea, priva di un qualsiasi contenuto o avendone uno cosí belluino che preferisce dissimularlo, desidera affidare al teatro un ruolo di puro divertimento. Esso servirà a divertire la borghesia, visto che ha tanto bisogna di bruciare in qualche modo la sua vita. Questo in primo luogo; in secondo luogo, un teatro di questa specie finirà per intossicare il popolo col suo dolce veleno. Ricordate che, quando i governi volevano istupidire al massimo il popolo, si appigliavano a questo mezzo. Un raffinato politico come il cancelliere Metternich disse una volta che un popolo intossicato dall'alcool e dall'arte non ha tempo di pensare.

La borghesia odierna esige dal teatro sempre nuovi divertimenti, ma, poiché le è già venuto in uggia tutto quel che è stato rappresentato, la parte piú giovane di essa chiede al teatro opere quanto piú è possibile piccanti e nuove. Da qui l'ininterrotto succedersi delle mode, l'inesauribile sete di novità. Ma di quali novità? Domandatelo a chiunque sia stato in questi ultimi tempi nell'Europa occidentale e vi dirà che tutte le cose vecchie reggono magnificamente, ma sono immobili, co-

me asserragliate dietro una muraglia cinese, mentre il nuovo avanza con grande fracasso esteriore. Ho visto di recente V. I. Nemirovic-Dancenko, e, alla mia domanda su che cosa vi fosse di nuovo nel teatro occidentale, egli ha risposto: niente, tranne un inverosimile numero di donne nude. La risposta è giusta. Mai si è fatta un'ostentazione cosí sfacciata di donne nude, e, insieme, di svariate strampalerie, tutte eleganza superficiale, chiasso esteriore e basta. E siccome, ripeto, noi ricalchiamo sempre le orme dell'Europa, anche da noi è nato un teatro simile, ma fuori tempo: la rivoluzione l'ha schiacciato subito. Un uomo ricco di talento e di sensibilità come Meyerhold, il quale ha saputo soddisfare le esigenze della rivoluzione, sostituendo un concetto all'altro, e finendo con l'approdare a un teatro di contenuto, ha dichiarato che la biomeccanica ha fatto il suo tempo, e che è il momento della *sociomeccanica;* ma questo ci riporta al realismo, anche se di un genere alquanto particolare. La rappresentazione del *Mandato* costituisce la rinascita del teatro realistico « di sinistra », un ritorno alle tendenze basilari del teatro russo. Perché ricordo con tanto rispetto le tradizioni del teatro russo? Perché la nostra intellighentsia, a cominciare dal padre del nostro teatro, Griboiedov, ha cercato, sfidando l'autocrazia che la opprimeva, di fare del teatro un organo di autocoscienza per il popolo.

Non si poteva chiedere loro, naturalmente, di esprimere con chiarezza le loro aspirazioni, prima di tutto perché gli stessi nobili, anche se si chiamavano Griboiedov e Pusckin, non potevano darci che un esame approssimativo della questione sociale, impediti com'erano dalla loro stessa qualità nobiliare, e anche perché dovevano guardarsi dalle vessazioni della censura. Voi sapete bene che Griboiedov aveva in animo di scrivere un'opera compiutamente rivoluzionaria, diretta contro l'aristocrazia e intitolata *Anno 12*: una beffa sanguinosa del « patriottismo » del 1812, in cui avrebbe coper-

to di ridicolo l'autocrazia e le pseudoeroiche prodezze della nobiltà, presentando, insieme, un autentico eroe popolare, che con le sue imprese stava davvero salvando la patria e che, con altri simili a lui, dopo la vittoria fu costretto ad impiccarsi, per sfuggire alle rappresaglie del suo feroce padrone. Ma Griboiedov non scrisse quest'opera, perché altrimenti lo avrebbero ficcato in galera, dove l'avrebbero lasciato marcire fino alla morte. Questi scrittori trovavano un limite nelle condizioni esterne, che non consentivano loro di esprimersi pienamente. Molto spesso un'opera manoscritta, che già passava di mano in mano, non poteva essere stampata, e tanto meno rappresentata, arrivando al palcoscenico deformata e mutilata. Ma, pur soffocato nell'essenziale, il teatro russo *autentico* non doveva niente a quei piccoli artigiani che scrivevano robetta da un pezzo superata, bensí tutto a quegli uomini che nessuno di noi dimenticherà mai, perché hanno dato vita a una tradizione. Questo teatro voleva dire, con voce forte e chiara, alle masse (o, se non altro, alle platee, o meglio alla piccionaia, gremita di studenti spesso venuti dal popolo, e permeati di spirito populista), voleva dir loro tutta la verità. Ma per dire la verità occorre osservare la vita, occorre saperla imitare, pur facendola più colorita di quanto non sia in realtà, bisogna renderla ricca di effetti, accessibile al pubblico, cosí da scuoterlo con gli elementi comici e patetici, per raggiungere il massimo grado di potenza espressiva, senza staccarsi dalla viva vita, senza alterare la « verità ». Questa tradizione, elaborata gradualmente dai grandi attori di Mosca e di Leningrado, giunse pian piano, attraverso le generazioni, a consolidarsi e a perfezionarsi, cosicché, nel momento in cui la nostra intellighentsia raggiunse un certo livello, ad esempio negli anni 70, furoreggiava da noi il teatro di Ostròvski, e proprio in quel periodo si era fatta le ossa la nostra maggiore scuola drammatica, le cui tradizioni sono ancora vive.

Poi sopravvenne la terza generazione di intellettuali, anch'essi non privi di meriti, ma era una generazione già al soldo della borghesia, non tanto nel senso di essere materialmente al suo servizio, quanto in un altro, piú insidioso, dato che questa ricca borghesia aveva cominciato a remunerare lautamente l'arte. Cosí come pagava bene ingegneri, avvocati e medici, pagava profumatamente anche gli artisti, tuttavia sempre a condizione che questi ultimi non la punzecchiassero, non le pestassero il suo callo piú maligno. Senonché spesso gli artisti si ricordavano che i loro padri erano stati dei riformatori sociali e dei maestri, che l'arte russa considerava se stessa come una tribuna dalla quale gli artisti cercavano di scuotere le menti e i cuori nella speranza di un futuro migliore. Ecco perché i migliori rappresentanti dell'intellighentsia degli anni 90 e del decennio successivo non intendevano inchinarsi parallelamente alla prima. Si parlava di alta filosofia e di morale, dei grandi problemi eterni e si creava una forma elegante in sommo grado, si affermava che il teatro è pura e sacra arte, e subito pareva di sentir aleggiare il gelido soffio della morte. Spesso il livello formale piú elevato viene raggiunto nei periodi in cui il contenuto è stato appena esautorato e l'artista si sforza di compensare questa diminuzione con la squisitezza della forma; tuttavia nelle opere di quest'epoca si avverte un principio di decomposizione, esse sono destinate a distinguersi sul piano analitico, a cessare di conservarsi fedeli al fondamento tradizionale di quella data arte, sia essa musica o poesia; si inventano nuovi assiomi, da cui gli artisti intendono prendere le mosse, o compiere ricerche, o limitarsi allo sviluppo di un determinato aspetto, disintegrando cosí l'opera d'arte, lasciandone in vita soltanto il colorito, o il disegno, o il ritmo.

Com'è naturale, questo accadeva tanto all'arte decadente europea quanto alla nostra, ma in un momento in cui la strada maestra dell'arte compiva una svolta

dall'arte autentica e dalla composizione verso meri orpelli vistosi, mentre accanto si trovavano gli epígoni, pronti a ricalcare il passato. Certo, si vedevano costretti a masticare e a ripetere il passato perché non c'era niente di meglio, ma gli epígoni seguivano questo cammino a ritroso con pertinacia accademica. Spesso l'arte accademica prende un'aria boriosa, spesso gli accademici aprono bocca per dire: « Se gli artisti d'oggi vedessero come in passato sapeva suonare Caio o Sempronio, da ragazzo! », e via di questo passo. Rimangono l'imitazione degli antenati, la cieca venerazione per ogni relitto classico e la sfiducia sistematica globale nel nuovo: ecco le caratteristiche dell'epigonismo. Quando, nel 1917, il proletariato giunse al potere in Russia, s'imbatté nel pieno sviluppo di questi due fenomeni: una raffinata decadenza, un'arte priva di contenuto e un ostinato epigonismo. Dall'arte raffinata il proletariato può sempre portar via qualcosa, anche se le manca l'essenziale: non soltanto l'« anima proletaria », cioè il contenuto interiore, ideale-emotivo, ma sempre qualsiasi *contenuto,* tranne poche eccezioni, è questo perché da esso si posson prendere soltanto le conquiste formali che acquisteranno un significato soltanto quando saranno chiamati a rivestirsene una vera idea, un vero sentimento. Per quanto concerne i nostri epigoni, custodi delle tradizioni, essi non hanno un contenuto *nuovo,* ma tengono in serbo forme adatte ad esprimere un contenuto nuovo. Ciò valga per la musica, per la pittura e per il nuovo teatro.

Qualcuno potrà obiettare che è ben difficile per un contenuto nuovo rivestirsi delle vecchie forme; e nemmeno io lo penso, ma so che è meglio scrivere impiegando il classico linguaggio di Turgheniev e di Pusckin che non uno « cervellotico »; il proletario desidera ascoltare cose intelligenti, non astruse; e per avvincerlo occorre un linguaggio intelligente. Se non esiste un nostro linguaggio nuovo, meglio impiegare la *grande lingua russa,*

dopodiché sarà la volta del nuovo contenuto e della nuova forma. Qualcuno dirà: ma forse il proletariato non ne vorrà sapere di quest'arte e non la capirà. Se era accessibile all'intellighentsia populista, adesso occorre qualcos'altro.

Io invece dirò: se guardate come gli operai mandati a teatro dalle loro organizzazioni, e abituati a leggere, si comportano in questo caso, vedrete che per quanto molti punti di Pusckin o di Turgheniev, o dei quadri dei *peredvizniki*[1], o nella musica del « grande gruppo », risultino ostici e incomprensibili al proletariato, quest'arte è dieci volte loro piú vicina delle piú recenti « acrobazie » e trucchi, perché il proletariato nel primo caso *comprende*, e questo perché *c'è qualcosa da comprendere*. Nell'arte formale si possono comprendere le conquiste formali, ed è ciò che fa un gruppetto di raffinati formalisti, mentre il pubblico comune non ha niente da comprendere. La forma può lasciare sbalorditi, ci si può dare anche una pentola vuota in testa, ma dentro non c'è nessun nutrimento mentre nel primo caso il nutrimento interiore c'è ed è anche posto in risalto. Forse in alcune arti noi non siamo ancora riusciti nel nostro intento, ma prendete la letteratura e la pittura: che momento stanno attraversando? Prendiamo i letterati: la Seifullina, Leonov, la gioventú proletaria, che comincia a conquistare il nostro pubblico, e vedrete che tutti loro, secondo la felice espressione del professor Pereverzev, cercano di rispecchiare un contenuto sociale, rifacendosi peraltro ai classici e ai populisti. Su questo fatto non esiste il minimo dubbio . . .

In questi ultimi tempi osserviamo, a Mosca, il seguente fenomeno: c'è stata una mostra di quadri visitata da un pubblico numerosissimo. E quale pubblico? Soldati, studenti, operai. La mostra non era un gran che, ma la sua importanza era senz'altro giusta, dato che puntava sulle opere di *peredvizniki*. E quando c'era qualcuno che si faceva beffe di questi ultimi, io dicevo: fate male a sputare nel pozzo, poi ne berrete l'acqua. Vi comportate cosí perché appartenete a una classe in fase degenerativa. Ma aspettate, verrà la volta di una classe provvista di un contenuto autentico, e capirà dove imboccare la strada che la porterà alla conquista della vera cultura.

[1] Pittori e scultori, membri dell'Associazione delle mostre ambulanti (1870-1923) che si proponeva l'educazione artistica delle masse. Ne fecero parte, tra l'altro, V. D. Polenov, I. E. Repin, J. N. Kramskoi.

Ecco perché affermo che in Russia piú di tutto ci interessa mantenere vive le nostre conquiste artistiche e, in particolare, i teatri accademici, che sono senz'altro i tutori della vecchia arte.

Vuol dire questo che la nostra politica ha un carattere da museo, che consiste nel voler conservare tutto ciò che è vecchio e basta? Naturalmente no.

Vi sono stati momenti in cui l'arte futurista ha subíte tremende persecuzioni, quando perfino il CC del nostro partito ha avuto parole assai dure (in una lettera resa di pubblica ragione) sul conto di questa forma d'arte. Per quanto io ritenga il nostro Comitato centrale poco meno che infallibile, nondimeno mi sono affrettato ad asserire che non era il caso di trarre conclusioni estreme dalla lettera in questione e aggiungevo che se cominceremo con le persecuzioni, dichiarando guerra all'intero movimento futurista, pregiudicheremo parecchie importanti conquiste presumibilmente essenziali. Andò a finire che alla lunga accettarono tutti questo punto di vista, nel senso che non dobbiamo respingere integralmente queste forme d'arte, assumere una posizione ostile nei loro confronti, dato che anch'esse possono tornare utili.

Per l'arte proletaria, nel significato letterale del termine, abbiamo fatto meno di quanto avremmo dovuto, perché in generale disponevamo di mezzi scarsissimi. Qualcuno mi dirà: « Però i mezzi per i teatri accademici li avete? »

Comunque sia, qualcosa è stato fatto in questo settore, e quando la nuova arte ha cominciato a rafforzarsi lo Stato ha dimostrato la sua intenzione di occuparsene: al presente è in corso un vasto lavoro di preparazione nel campo della letteratura e delle altre arti e si stanno prendendo misure che senz'altro influiranno positivamente sullo sviluppo della cultura proletaria. Essa sta fiorendo e ben presto ci darà ottimi frutti.

Significa questo che deve esistere una specie di spartiacque: da un lato l'arte proletaria, dall'altro quella accademica, con due corsi distinti che non si dovranno mai fondere?

L'arte accademica esiste per servire d'esempio all'arte nuova, non escluso il nuovo teatro. (Questo non implica l'obbligo di imitare il vecchio, mentre suona come un invito all'arte nuova, al teatro, ad attingere qui tutto ciò che loro occorre, e lo faranno in sempre maggior misura; proprio per ciò manteniamo in vita questi serbatoi).

Diciamo chiaro e tondo: occorre *accademizzare* un po' l'arte proletaria e anche l'arte futurista, senza farne con questo un'accademia, bensí *avvicinandole* alle tradizioni passate al vaglio dei secoli e dotate di un autentico alto *livello d'arte*. Le nuove tendenze hanno capacità di resistenza sufficienti a non lasciarsi deviare e convogliare sul binario accademico, ma questo processo di accademizzazione darà luogo al medesimo fenomeno che si osserva nei nostri giovani studenti delle università. Noi cerchiamo di fondere la loro spinta classista, la loro sensibilità di classe con le cognizioni acquisite dall'umanità fino ad oggi. Prendiamo, ad esempio, un teatro accademico. Si tratta di un « istituto vivente », non di un quadro che si può conservare come un oggetto, ma di uomini dotati di certe loro abitudini. Ma cos'è un'abitudine? Non è una ripetizione automatica, non significa che l'artista — come un grammofono o un organetto, sempre e in qualsiasi

istante, con maggior o minor perfezione — possa esibirsi nel suo repertorio.

L'abitudine consiste nella capacità di affrontare, con una certa maniera, con un certo stile e un certo livello di perfezione, *compiti nuovi.* Perciò un teatro accademico non deve essere morto. Si sa, noi conserviamo anche le mummie, ma non chiediamo loro di pronunciare parole di vita. Ma, d'altro canto, quando a un teatro accademico si dice: ecco, rappresentate quest'opera, e gli si appioppa un'opera decisamente mediocre, un evidente guazzabuglio di parole, è naturale che il teatro accademico non ne voglia sapere. Prendete, ad esempio, un buon musicista e mettetegli davanti della musica, pressoché indecifrabile, e piú o meno simile ad un misto di canzonetta e di inno rivoluzionario, molto approssimativo, e nessun musicista degno di questo nome si presterà ad eseguirla. Si dichiarerà pronto ad eseguire pezzi nuovi, a patto che siano se non altro leggibili o, meglio ancora, se li avrà scritti una persona dotata di qualche talento. Da principio la rivoluzione non riuscirà assolutamente a creare cose che si possano adattare al livello dell'arte accademica, ma è probabile che quest'anno avremo le prime opere nuove, ed è altrettanto probabile che saranno piene di difetti. Sarei ben felice di sbagliarmi, ma ci credo poco. Se poi mi sbaglierò vorrà dire che a comporle saranno stati musicisti vecchi ed esperti.

Io so di un giovane musicista, che ha terminato il conservatorio e che ha scritto un'opera, decente sí, ma pur sempre immatura. L'arte drammatica è un po' piú semplice, ma quando un teatro accademico ci viene a dire: datemi un nuovo *Che disgrazia l'ingegno!* o un nuovo *Ispettore generale,* e lo rappresenteremo subito, mentre finché le cose vanno come vanno non ci venite a seccare, naturalmente risponderò che non mi piacciono certe esagerazioni.

Noi dobbiamo concedere una briscola in piú ai no-

stri avversari e autodefinirci mummie. Si dev'essere piú tolleranti e dimostrare che se un teatro è capace di trasformare in un capolavoro anche un'opera scadente, questo sí che è un magnifico teatro. Ma l'opera non deve essere troppo scadente: esserlo, insomma, entro certi limiti. È vero, Meyerhold una volta si è detto capace « di fare un ottimo spettacolo con qualsiasi porcheria », ma io non consiglierei nemmeno ad un ottimo cuoco di preparare un pranzo con roba di scarto: meglio usare roba buona.

I teatri accademici si muovono nella direzione giusta? Bisogna essere ciechi per non vedere fin d'ora il pieno successo che coronerà la politica teatrale del potere sovietico. Se guardate il repertorio di quest'anno dei teatri di Mosca e di Leningrado, noterete che accanto alle vecchie opere ve ne sono molte nuove, rivoluzionarie. La svolta in questa direzione è ben evidente, e coloro che dicono: voi vi sforzate di conservare in vita un vecchio organetto, incapace di suonare qualcosa tranne *Dio salvi lo zar*, dicono delle scemenze. Non è vero: i teatri accademici si sono dimostrati duttili, capaci di rispecchiare magnificamente la realtà.

Ci troviamo all'inizio di questo processo di rinnovamento. Il nuovo repertorio è ancora misero, ma possiamo affermare che i teatri accademici cominciano la loro nuova vita, cominciano a eseguire le nuove canzoni con i magnifici strumenti dei loro virtuosi.

D'altro canto, chi può negare che i teatri piú sensibili — e non sono molto numerosi — capaci di rispecchiare la rapida avanzata della rivoluzione proletaria, la realtà presente, sono stati contagiati in parte dall'influenza americana, di cui trascurano, d'altra parte, il contenuto interiore? E che direzione stanno ora seguendo e che via hanno seguito questi teatri? Confrontate quel che hanno detto Tairov e Meyerhold tre anni fa con quel che dicono adesso e vedrete fino a che punto avevamo ragione, allora, nell'ammonire: « Avete un bel

girarvi e rigirarvi, cari amici, ma se volete che il popolo non vi ripudi approderete al teatro realistico ». Forse questo teatro conserverà molte caratteristiche originali, è anche possibile, ma la sua essenza, il suo centro dovrà prender le mosse dalla descrizione del costume, suscitare un senso di indignazione o di amore nei confronti della realtà. Questo è indubitabile, perché il popolo avendo ricreato se stesso e tutto intorno a sé, vuole sapere com'è fatto dentro, dove stanno i suoi amici e i suoi nemici, che cosa gli ha dato questa rivoluzione. Non intende affatto ammirare le vostre acrobazie — quando lo desidera, se ne va al circo — gli occorre un teatro, un teatro che, come ha detto Shakespeare, sia « lo specchio magico della vita ». Questo gli occorre, e questo è il teatro che frequenterà.

Noi vediamo le due direttrici convergere, ed è facile predire che questa tendenza potrà soltanto accentuarsi. I teatri accademici, pur conservando intatta la loro importanza, dato che nessuno sa mettere in scena come loro le opere del vecchio repertorio, insieme con quelli nuovi creeranno un realismo russo, vitale, collaudato sul piano accademico, travasandovi dentro un contenuto nuovo, mentre ai teatri nuovi, di sinistra, rimarrà la capacità incontrastata di offrirci rassegne travolgenti, operette satiriche ecc. — ciò che è magnifico — ma forse, unendosi, daranno vita a un teatro realistico di costume, satirico di costume ed eccentrico di costume, forse con sfumature nuove e particolarissime.

Il teatro d'opera, nell'aspetto che ci è noto, venne al mondo piú tardi del teatro di prosa drammatico, e quest'ultimo o, con maggior precisione, il teatro sintetico, raccoglie l'eco piú immediata delle esigenze delle masse popolari; e mentre il teatro di prosa ha attecchito anche negli strati democratici della popolazione, l'opera intesa quale combinazione di attori che cantano, ballano, e dell'orchestra, è nata a Corte e non può essere che un'arte aulica. La borghesia, nel periodo del suo massimo splen-

dore, a fianco della Corte o, dopo averla soppiantata, nelle repubbliche, ha fatto del teatro un ritrovo mondano, in cui si radunava la migliore società, dove si indossavano gli abiti migliori e si godeva lo spettacolo, senza esigere da esso un contenuto impegnativo. Doveva essere bello, questo sí, assolutamente, con una riuscita combinazione di colori, di suoni, di bei movimenti ecc.... Ma uno spettacolo bello non impedisce all'opera di avere un contenuto. È vero che essa deve rispettare il suo carattere aulico, per piacere alla Corte e alla borghesia: principio ispiratore degli spettacoli di gala, tuttora in auge. Ma sarebbe errato attribuire a qualsiasi opera una mancanza di contenuto, perché il pensiero speculativo delle classi, in marcia verso il futuro, vale d'esempio alla borghesia in corso di evoluzione, si fa sentire con maggiore forza. Chiedete ai compositori di opera e anche ai cantanti se essi pensano di dover deliziare semplicemente l'udito del pubblico ricco, e vi risponderanno all'unanimità in senso negativo. E in effetti noi vediamo che di solito l'opera rispecchia non tanto i bisogni della classe dominante quanto la linea evolutiva del ceto dal quale sono usciti i compositori, cioè dell'intellighentsia. Non per niente alla fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo troviamo riflessi nella musica l'inquietudine, la malinconia, il tormento di cui soffriva l'intellighentsia d'allora. La musica riecheggiava tutti i motivi fondamentali del romanticismo, la sua fuga dalla vita ecc. La gente sazia non sentiva il bisogno di questo nutrimento spirituale, poteva benissimo ascoltare qualsiasi cosa, ma ciò non basta ancora per affermare che l'opera di quel periodo fosse priva di contenuto: essa esprimeva i sentimenti le idee e gli stati d'animo dei ceti piú colti. Lo stesso accadde nel corso dello sviluppo ulteriore della trasformazione dell'opera romantica in realistica. Tutto questo alla superficie. Sotto giacevano determinati substrati culturali, dotati di una loro importanza, anche se l'opera è piú povera del dramma,

quanto all'intreccio, mentre la possente carica emotiva fa dell'opera scritta la sorella inseparabile della musica. In particolare, l'opera russa ha rispecchiato in maniera meno ricca e dinamica, sul piano quantitativo, tutto il travaglio di cui ho parlato piú sopra; ma comunque l'ha fatto, e noi abbiamo opere di grande contenuto, corrispondenti ad ambedue le direttrici culturali del secolo: quella della nobiltà (Glinka e altri) e quella del populismo (Mussorgski e altri).

Ci occorrono l'opera e il balletto? Nella forma attuale, ci occorrono soltanto perché, impegnati come siamo ad evitare una brusca interruzione delle tradizioni culturali, dobbiamo mantenere il livello della musica a una determinata altezza. Si possono creare opere, esteriormente somigliantissime a quelle di un tempo, quanto alla rappresentazione, ma capaci di rispecchiare, quanto al libretto e al carattere della musica, la nostra epoca. Io ritengo che il teatro d'opera abbia davanti a sé un futuro. Gli spettacoli operistici troveranno se stessi quando affronteranno il compito di allestire le brillanti feste simboliche di un'umanità nuova, di una sua nuova rinascita.

Ci occorreranno spettacoli, tali che possano vederli decine e centinaia di migliaia di persone attratte dalla suggestiva raffigurazione di qualche decisiva esperienza popolare. Il teatro di prosa non può adempiere integralmente il compito di esprimere qualche grande sentimento di massa nella forma piú vivida, e, in tal caso, siano benvenuti gli elementi fantastici. Qualsiasi maniera allegorica di raffigurare simbolicamente questo contenuto, il linguaggio musicale e la coreografia si trovano qui al loro giusto posto. Per il momento non si parla ancora di organizzare questa specie di sagre operistiche, ma con l'andar del tempo ci arriveremo senz'altro e io conosco compositori e uomini di teatro i quali, in maniera del tutto istintiva e senza conoscere affatto queste mie idee, arrivano alle mie stesse conclusioni, e pensa-

no a spettacoli solenni, che arieggiano il rituale simbolico di un oratorio in costume, con inseriti momenti scenici, che includono i cori, gli *a solo*, i pezzi per orchestra, le danze, e che sono il prodotto del brillante sviluppo di una grande idea, di un grande avvenimento, sia pure trattato in una forma non realistica. Ma per ora si tratta di « musica del futuro ».

Veniamo adesso all'ultima parte della mia relazione, vale a dire alla funzione che potrebbe esercitare, nel campo della nostra politica, un fenomeno culturale di enorme portata, che è venuto alla luce in questi ultimi anni, vale a dire i corrispondenti operai. Non intendo parlare dei corrispondenti operai in generale. Se ne è già parlato moltissimo e tutti sanno l'enorme importanza che essi rivestono nel nostro paese, e per quali motivi. Intendo parlare dei corrispondenti operai teatrali: come devono essere e qual è la loro funzione.

Il corrispondente operaio è un testimone, che vive tra le masse, ne è il portavoce e ha il coraggio di dire con la massima sincerità quello che pensa del nostro teatro. Certo, c'è un rischio: che il corrispondente operaio si limiti a rimasticare le parole del direttore di una rivista o le dichiarazioni di qualche intellettualoide da strapazzo. Noi vogliamo interpellare il popolo, e ci tocca invece ascoltare la voce di un critico, piú o meno esperto e sicuro del fatto suo. Naturalmente, questo non va. Noi abbiamo bisogno che il corrispondente operaio, in questa fase del servizio prestato al teatro, esprima il piú possibile la sua personale opinione, di autentico lavoratore, e quella di chi lo circonda. È bello quando il corrispondente operaio si interessa a quel che dice il pubblico operaio che frequenta il teatro in maniera sistematica. Egli riesce a districarsi piú facilmente nel groviglio delle esigenze e dei giudizi di questo pubblico, e ciò costituisce un criterio quanto mai prezioso per il teatro. Certo, può capitare che al corrispondente operaio sfuggano di bocca topiche, dovute non ai suoi sentimenti

proletari, ma alla sua deficiente istruzione. Ed è altrettanto certo che se, dopo aver fatto visitare a un corrispondente operaio qualche museo dell'Accademia delle Scienze, gli chiederete: « Voi come li riorganizzereste? », lui, se non sarà un tipo troppo modesto (in tal caso preferirà tener la bocca chiusa), potrebbe tirar fuori ogni sorta di castronerie; ma né il teatro, né i lettori hanno gran che da temere a questo riguardo, perché chiunque studia commette qualche sbaglio. Tuttavia non è il caso di prendere questi sbagli per oro colato, esclusivamente in considerazione della fonte da cui provengono; è impossibile dire: « Sebbene i competenti affermino che è stato un bello spettacolo, il corrispondente operaio Ivanov ha dichiarato che è brutto, e, trattandosi di un corrispondente operaio, non si devono sollevare obiezioni ». Se un professore, salito in cattedra, chiede a uno studente della facoltà operaia il suo parere sul binomio di Newton, e l'altro risponde con delle eresie, dopo di che il professore si limiterà al seguente commento: « Non credo che sia cosí, ma dato che siete un proletario, un autentico operaio, non posso discutere con voi », avremo un esempio di meschina prudenza, per non dire peggio. A volte, quando un proletario sbaglia, certuni si affrettano a dirgli: « Sí, signor proletario, proprio cosí, avete ragione ». E intanto pensano: « Chissà cosa ne verrà fuori ... Comunque, dovrai prendertela con te stesso! ».

Dobbiamo uscire da questa situazione assurda. Noialtri, che ci intendiamo di teatro, che vogliamo sinceramente aiutare i proletari, e vedremo che compiono degli errori, dovremo subito metterci a discutere, e avremo sempre qualcosa da imparare, respingendo le sciocchezze che ci diranno, per via della loro ignoranza, e accogliendo invece quel tanto di inevitabilmente giusto che non manca mai nei loro giudizi, immedesimandoci nel loro punto di vista, per certi versi piú ampio del nostro. Noialtri, meno legati al vero e proprio lavoro fi-

sico e all'ambiente in cui si svolge, avremo sempre qualcosa da imparare, mentre il proletario evoluto e cosciente respingerà il nostro culto del passato soltanto perché è il passato, e il compiacimento che proviamo a frugare con il microscopio nei nostri sentimenti, o la nostra incapacità a comprendere i fenomeni monumentali di massa; mentre accetterà gli elementi dovuti al nostro livello culturale, e alla preparazione che ci abilita a vagliare le impressioni ricavate a teatro.

Occorre che ciascuno impari qualcosa dall'altro. Esiste poi un altro fenomeno di grande rilievo: i corrispondenti operai non si limitano a studiare, non tengono lo sguardo rivolto esclusivamente verso di noi, ma non perdono di vista le grandi masse, in cui nutrono maggiore fiducia che in qualsiasi altro ceto.

Esse dicono sul conto del corrispondente operaio: è uno dei nostri, e da lui spesso imparano molte cose. Il corrispondente operaio non è soltanto un giornalista, un lavoratore della penna, ma anche un centro di diffusione culturale, attorno a cui si raggruppano molte persone, un prezioso divulgatore della cultura nell'ambiente proletario, di una cultura passata attraverso il filtro della sua personalità. Forse assoggetterà questo filtro a un lavoro eccessivo, compirà certi sbagli, ma servirà sempre a diffondere, filtrandola, quell'influenza che è condizione indispensabile di qualsiasi progresso.

Un corrispondente operaio, che voglia diventare capace di assolvere effettivamente il suo compito, non può esimersi dallo studiare, e molto. Deve considerarsi uno studente privilegiato, al quale è stata concessa la possibilità di studiare moltissimo, e sul quale incombe una grande responsabilità. Certo, egli deve andar molto cauto dato che l'inesperienza lo porterebbe a farsi imbrogliare da molta gente e con troppa facilità. Ad esempio, un incallito accademico di destra potrebbe imporgli con tutto il peso della propria autorità o, peggio ancora, insegnargli i segreti dell'adulazione e del servilismo nei

confronti degli alti papaveri. I critici di sinistra potrebbero imbottirgli il cranio di idee in apparenza brillanti, mentre in realtà non sono altro che spropositi. Il corrispondente operaio deve quindi nutrire soprattutto fiducia nel proprio intuito, ma, insieme, ascoltare e ponderare tutto quel che gli viene detto e proposto, badando a non subire influenze perniciose.

È male per un corrispondente operaio subire l'influenza altrui, ma un fenomeno ancora peggiore è quello rappresentato dalla « spocchia comunista »: tutto ciò che voglio è giusto; ogni mio giudizio è esatto; ogni mio pensiero è il colmo della saggezza! Quando mi sono trovato a parlare con alcuni compagni di questa specie, ho loro detto: «.Non credete che fra dieci anni sarete un po' piú intelligenti? Sarebbe triste! E se invece lo credete, come fate a essere tanto sicuri di non sbagliarvi e di non scrivere mai cose superflue? Dovreste mostrare un po' piú di prudenza in ciò che scrivete ». Meglio stare alla larga dai giudizi troppo severi e categorici. Trovare una espressione piú moderata sarà molto piú utile. Nemmeno le persone istruite sul serio possono essere certe di formulare giudizi di valore assoluto. Ricordano sempre che quanto oggi si afferma potrà rivelarsi sbagliato domani. Tanto piú quando si tratta di principianti. Occorre rendersi ben conto della propria funzione, pensare a lungo, come deve sempre fare un autentico proletario, degno di questo nome, che soppesa con scrupolo ogni elemento della vecchia cultura.

Il teatro non potrà mai avere mezzi di trasmissione piú validi dei corrispondenti operai per giungere al cuore delle masse popolari. Mai e poi mai il piú eloquente e provveduto esperto di critica teatrale potrà influenzare la mente e il cuore dei nuovi spettatori piú del corrispondente operaio. E quest'ultimo progredirà sempre piú quanto piú saprà evitare gli errori che sono il frutto della sua gioventú e della sua inesperienza; quanto meglio *conoscerà* le cose, tanto prima avremo in lui un au-

tentico critico teatrale. Ritengo che proprio da questo ambiente — quello dei corrispondenti operai — usciranno i migliori critici, dato che per esserlo oggi occorre avere i sentimenti dei proletari, se no potranno al massimo svolgere la funzione di ripiego della margarina quando scarseggia il burro. D'altro canto non può essere un vero critico chi non conosce a fondo il teatro e, di conseguenza, soltanto un corrispondente operaio, con l'acquisire determinate nozioni teatrali e senza per questo allontanarsi dal proprio ambiente, potrà diventare un vero critico teatrale adatto al nostro tempo.

Per concludere, ricorderò che in nessuna epoca, in nessun anno ho sentito fino a che punto sia stata giusta la politica attuata dal potere sovietico nel campo teatrale, politica della quale mi compiaccio di essere l'esecutore. Quelli che mi fanno l'onore di credere all'esistenza di non so quale politica di Lunaciarski sono certamente all'oscuro delle condizioni in cui si svolge l'attività del nostro Stato. Com'è logico, io non ho fatto altro che attuare la linea verificata e sostenuta dai nostri organi centrali del partito e dello Stato. Proprio questa è la politica del potere sovietico. Talvolta certuni pigliano un dirizzone e scatenano una ridda cannibalesca intorno a questa politica, dichiarandola piena zeppa di errori, marchiani e irrimediabili. Lasciamo che a giudicare sia la storia, ma voglio che tutti sappiano come questa posizione si trovi in contrasto con la linea del partito e con la politica culturale sovietica. Mai ho potuto affermare con altrettanta sicurezza che questa linea è quella giusta. Certo, vi sono ancora numerose lacune, esigenze insoddisfatte, — ritengo che il teatro versi in condizioni migliori delle altre forme d'arte — e nondimeno, sul piano artistico, elevatissimo è il livello raggiunto dall'Unione Sovietica: su questo non ci può essere alcun dubbio. Talvolta ci capita di osservare perfino con meraviglia come determinati aspetti del nostro lavoro, in apparenza completamente trascurati, nell'at-

tuale fase di contatti con l'Occidente si dimostrino sempre piú situati a un livello tutt'altro che basso. Ad esempio, in questi ultimi tempi lo si è visto con la musica. Pensavamo di trovarci in una situazione di completa stasi, mentre oggi posso affermare che quanto stiamo già mostrando e quanto mostreremo ancora in questo settore occuperà sul piano internazionale una posizione di grande rilievo. Comunque, è particolarmente da osservare che le direttrici principali della nostra politica artistica si sono dimostrate giuste, anche se non dappertutto si sono raggiunti i medesimi risultati, e cominciamo a raggiungerne di validi soltanto adesso. È stato giusto il nostro sforzo diretto a conservare in vita tutte le forme della vecchia cultura, delle sue migliori tradizioni, sforzo al quale hanno naturalmente contribuito anche gli stessi artisti.

Ne esistono alcuni, legati alle tradizioni, che vengono fatti oggetto delle piú aspre critiche, accusati di essere dei conservatori e chi piú ne ha piú ne metta. Eppure, se ci avessero abbandonato, oggi ci troveremmo senz'altro a un livello molto inferiore, tanto sul piano della cultura estetica come su quello della cultura generale. Questi uomini erano affamati, soffrivano, eppure ci hanno aiutati nel limite delle loro capacità — tutt'altro che mediocri — e hanno conservato in vita per noi quel che oggi si dimostra con palmare evidenza indispensabile alla nostra cultura. Non è forse significativo il fatto che quando il potere sovietico e il partito comunista — in occasione di una grande festa, alla quale abbiamo invitato il mondo intero — hanno voluto mostrare il meglio che possediamo, siano ricorsi proprio agli spettacoli dei teatri accademici? Non è puro caso: tutti sapevamo di non possedere niente di meglio.

Al tempo stesso abbiamo trattato con la massima cura ogni fenomeno nuovo, abbiamo difeso la cultura proletaria. Quando in mezzo ai nostri compagni si udiva affermare che non esiste una cultura di questa specie

e che mai avrebbe potuto nascere, a nostra volta abbiamo detto: non è vero, è impossibile che il proletariato, dopo aver preso il potere nelle proprie mani, potendo attuare una sua politica economica e una sua tattica politica, disponendo di organi culturali come lo Stato sovietico e come i sindacati, non cominci a creare un'arte nuova che ne soddisfi in pieno le esigenze. E il nostro atteggiamento verso i teatri di sinistra, quando dicevamo: « Non potranno attecchire del tutto, non è arte nostra, non è il cammino che ci attende, bensí l'ultimo tratto del cammino borghese, forse della borghesia piú sana, tanto è vero che prendendone qualcosa combineremo una sintesi di vecchie esperienze e di metodi superati con altri piú approfonditi e di un contenuto ideale ed emotivo piú ricco » si è dimostrato giusto. Ancor oggi si sente dire: che è successo a Meyerhold? Meyerhold invecchiando cammina a ritroso. Di recente ho letto un articolo su un giornale di Mosca, in cui si afferma che lo spettacolo *Pugaciovstcina* rappresenta un passo indietro rispetto a *Lisistrata.* Questo è un esempio di incomprensione assoluta: si perde di vista il quadro d'insieme dell'evoluzione teatrale. Alcuni affermano: « Prima c'era una grande varietà di teatri, ciascuno fatto alla propria maniera, mentre adesso è tutto un guazzabuglio: al Teatro d'Arte vediamo i metodi peculiari di Tairov; Tairov applica i metodi del Piccolo Teatro ». D'accordo, ma non è questa una sintesi felice? Tutti si avviano verso un certo tipo di teatro, proprio quello immaginato da noialtri, rappresentanti del potere sovietico, come il piú aderente alla nostra vita. Esistono le premesse per determinati progetti rispetto agli altri settori artistici ma, in complesso, durante questi anni tanto scabrosi, non soltanto non abbiamo mai perso di vista l'arte, ma le abbiamo consentito di progredire, di modo che anche il piú tenue dei suoi fili comincia a trovare il suo posto in uno splendido ricamo, e questo avviene, si può dire, già quasi nel primo anno in cui possiamo considerarci relativamente sazi. E gli stranieri che arrivano tra noi, oppure coloro cui riesce di accostarsi alla produzione artistica da noi esportata, dicono: « Accidenti, come sarà accaduto? È davvero incorreggibile la sconsideratezza di questi russi, che, pur facendo la fame, non trascurano l'arte... Ci hanno superati in parecchie cose... Come diavolo sarà accaduto? ».

È accaduto perché il nuovo vino rivoluzionario è stato travasato nelle preziose botti del passato. Queste preziose forme di altri tempi non sono qualcosa di statico, in cui si riversa passivamente la vita, come una colata di ghisa destinata a raffreddarsi; e la vita, del resto, non è ghisa, ma una sostanza dinamicamente attiva, tanto da combinare una sintesi che ci consente di proclamare la nostra certissima fede nell'inarrestabile corso del progresso culturale. Proprio in ciò consiste la vitalità del comunismo, la sua differenza dall'anarchia e da altre ideologie fondate sulla spontaneità rivoluzionaria. Noi diciamo apertamente: il comunismo deriva dal capitalismo e ne sviluppa ulteriormente gli elementi sani. Alcuni sono marci, contagiati dalla generale decomposizione borghese, e noi li rifiutiamo, mentre altri sono sanissimi, e soltanto il fatto che la società sia sana e in continuo progresso rende possibile il comunismo. Se fossimo arrivati, novelli barbari, in una specie di impero romano distrutto, ci sarebbe toccato dissodare il suolo con un vecchio aratro di legno. Invece eccoci a costruire nuovi piani per un edificio in via di completamento. Meglio cosí: possiamo subito dar mano a tirar su nuovi piani al di sopra di quelli che esistono già.

Non intendo affatto sostenere che noi siamo già approdati a un periodo rinascimentale della creazione artistica russa, che viviamo già in un'èra felice di prosperità per la nostra letteratura, la nostra pittura, il nostro teatro, la nostra musica, ma posso affermare che ci stiamo avviando verso un periodo aureo e su questo fatto non esiste il piú piccolo dubbio. Inoltre, quando il po-

tere sovietico si avvicinerà a un tale rigoglio artistico, subito dirà: per fortuna, nei primi anni dopo la rivoluzione non abbiamo commesso troppi errori, non abbiamo dato retta a chi negava la possibilità di creare una cultura proletaria, e nemmeno a quelli che sostenevano, con argomenti piú o meno validi, la necessità di radere al suolo tutta quella preesistente alla rivoluzione. Seguendo i precetti di Lenin, abbiamo evitato molti errori anche in questo campo. Egli si occupava poco delle questioni artistiche, ma chi ne ascoltava sempre la voce, chi ne seguiva attentamente le parole, chi riusciva ad applicarne le direttive anche in altri settori, comprendeva che il cammino da noi percorso era quello di Lenin. Certo, saremo ancora criticati da destra e da sinistra, ma non per questo devieremo dall'ampio, promettente, e insieme sicuro e luminoso cammino che abbiamo percorso fino a oggi.

I RAPPORTI CULTURALI *

È merito del teatro sovietico aver saputo suscitare un interesse crescente e diffuso per il fenomeno artistico rappresentato dalla sua evoluzione.

L'indirizzo generale, che esso persegue e che oggi appare evidente, dopo dieci anni di oscuro travaglio, si esprime, quanto al suo contenuto, in una graduale messa a fuoco delle manifestazioni e dei problemi piú rilevanti della nostra realtà postrivoluzionaria. Proprio per riuscire a ciò, salvaguardando ogni valore artistico, e valendoci di tutte le risorse della tradizione scenica, noi serbiamo intatta con ogni cura l'eredità validissima del nostro passato teatrale.

D'altro canto il teatro cercava forme sempre piú elastiche, e capaci di contenere quanto era piú possibile dei nuovi impetuosi fermenti di creazione rivoluzionaria.

E fin d'ora ci è dato assistere ai primi risultati di una magnifica sintesi, in cui le note essenziali del realismo socialista si combinano felicemente con le piú varie forme di stilizzazione del fantastico, dell'iperbolico ecc.

Nelle ricerche del nostro teatro post-rivoluzionario il genio di Vachtangov ha avuto una parte preminente. La morte, con la sua fretta di portarcelo via, non gli ha permesso di tracciare sino in fondo quelle linee maestre che si profilavano nelle sue principali messe in scena. Lun-

* Pubblicato per la prima volta nella *Krasnaia Gazeta* (La gazzetta rossa) del 2 giugno 1928, in occasione della *tournée* del teatro Vachtangov a Parigi per partecipare al Festival internazionale del teatro.

go quasi tutte le possibili direttrici di un teatro profondamente artistico e, insieme, schiettamente popolare, si svolgevano le ricerche di questa eccezionale personalità. La *Principessa Turandot* piena di leggiadria, traboccante di estri birichini, mirabile fusione di elementi fantastici, naturalistici e grotteschi; *Il miracolo di S. Antonio* di Maeterlinck, la mistica poesia, l'atmosfera ossessionante del *Dybuk*, e una serie di altri spettacoli meno indicativi vanno considerati come altrettante pietre miliari nel cammino evolutivo delle nostre innovazioni teatrali.

È stata una grande fortuna per il nostro teatro il fatto che la morte di Vachtangov non abbia reso vani i suoi sforzi. I suoi giovani e dotati discepoli, anziché andare dispersi, come le pecore di un gregge dopo la morte del pastore, ne hanno proseguito l'opera con eccellenti risultati, rispecchiando in numerosi spettacoli la nostra epoca, e allineandosi fra i piú significativi teatri sociali di questo periodo. Al tempo stesso, però, non hanno esitato a cimentarsi nei virtuosismi della piú risoluta e magari ostentata stilizzazione; non hanno rinunciato a un'originale interpretazione del teatro delle epoche precedenti, infondendogli la freschezza dell'attualità. Il giovane teatro di Vachtangov spazia attraverso una gamma vastissima, e forse per questo ha diritto di essere considerato un tipico esponente del nuovo teatro sovietico. La *Principessa Turandot*, che il teatro porta in Occidente, come qualsiasi altro spettacolo, preso a sé, non rispecchia naturalmente tutte le sfaccettature del teatro Vachtangov, e ancor meno tutte le originalità peculiari dell'odierno teatro sovietico, ma questa vecchia favola italiana, già concepita dal suo autore nello stile di un libero scherzo al servizio di una sorridente vicenda, in mano a Vachtangov e alla sua compagnia si è trasformata in un modello esemplare di libera creazione, di brillante originalità, che supera d'un balzo qualsiasi ostacolo, di un godimento specifico del teatro per se stesso, inteso come un geniale trastullo. Forse è opportuno presen-

tare questo magnifico scherzo di uno dei piú attenti maestri del nostro teatro serio, per dimostrare fino a qual punto siamo alieni da qualsiasi pedanteria e quanto poco ci leghi le mani la nostra tendenza[1].

Noi riteniamo che l'Europa potrà a suo tempo conoscere altri modelli artistici della nostra austerissima e gloriosa epoca; molto piú densi, molto meno accessibili, a volte grondanti di lacrime, di sudore e di sangue.

[1] Il teatro Vachtangov rappresentò al Festival di Parigi, oltre alla *Principessa Turandot* di Gozzi e al *Miracolo di Sant'Antonio* di Maeterlinck, *Virineia* di Lidia Seifullina e *La carrozza del Santissimo Sacramento* di Mérimée.

I TEATRI RUSSI
PRIMA E DOPO LA RIVOLUZIONE

IL TEATRO DELLA RSFSR *

La proposta di redigere una specie di rassegna consuntiva mi ha preso un po' alla sprovvista e, com'è naturale, non mi ha consentito di racimolare una documentazione attendibile, di modo che questo articolo rivestirà piú che altro un carattere di ricordi personali e di argomentazioni, anche se di un uomo che si è trovato a dirigere in posti di responsabilità i rapporti tra lo Stato e il mondo teatrale nella repubblica russa.

Qui ci vogliono alcune premesse di carattere generale. Per farla breve, la rivoluzione trovò il teatro diviso in due campi: quello tradizionale e un altro votato alla ricerca. Molto spesso di queste tendenze si diceva: teatro di « destra » e teatro di « sinistra », ciò che è riuscito soltanto a confondere le idee, tanto che alcuni interpretarono la tendenza verso sinistra, di carattere formale, come una tendenza verso sinistra di carattere culturale-politico. Anche nel teatro tradizionale si potevano distinguere due correnti. Il Piccolo Teatro e il teatro Aleksandrinski, atteggiandosi ad epigoni, conservavano le tradizioni del periodo di maggior splendore del teatro drammatico russo, cosí come è stato creato dalla nostra intelligentsia, a suo modo sbalorditiva, il cui possente slancio verso una presa di coscienza socialista del mondo si è rispecchiato anche nel teatro, ma piú fiaccamente che in qualsiasi altra manifestazione artistica.

* Pubblicato per la prima volta nella rivista *Peciat i rievoliutsia* (Stampa e rivoluzione), 1922, n. 7. Si tratta di una sintesi dell'attività svolta dai teatri della repubblica russa, soprattutto da quelli di Mosca e Leningrado, durante i cinque anni successivi alla rivoluzione.

Un'altra corrente del teatro tradizionale si configurava nel Teatro d'Arte, che io definisco tradizionale innanzitutto perché si allontanò ben poco dalle caratteristiche basilari del teatro del secolo XIX e poi perché le sue stesse novità, quando sopraggiunse la rivoluzione, erano ormai diventate valori tradizionali.

Il Teatro d'Arte compí un ulteriore passo verso una naturalezza sempre piú viva, quando si allontanò dalla teatralità per avvicinarsi all'impressionismo e in parte a quel simbolismo tipico che contrassegnò la fine del secolo scorso e gli albori di quello nuovo. Ambedue questi teatri disponevano di ottimi attori, di una scuola ormai consacrata, di una esperienza vastissima, di numerosi e splendidi spettacoli, prima della rivoluzione quasi del tutto inaccessibili alle masse.

Le ricerche « di sinistra » si svolgevano piú o meno sotto l'egida di un modernismo artistico eclettico e generalizzato, capeggiato innanzitutto da un'avanguardia di pittori; in ultima analisi dal piccolo mondo dei pittori di Parigi e dei critici gravitanti nella loro orbita.

V. E. Meyerhold era passato attraverso varie fasi di sviluppo seguendo con profonda sensibilità l'evolversi della voga modernistica. Al teatro simbolico stilizzato, formato essenzialmente da complessi pittorici, Meyerhold aveva sostituito un teatro di oggetti, costruttivistico. Ma di tutto questo parleremo piú avanti, mentre qui importa solo constatare che Meyerhold finí per entrare nel partito comunista, diventando la figura preminente di quella dottrina e di quella prassi di fusione della « sinistra » formale con la sinistra politica che rappresenta senza dubbio un fattore di estremo interesse e importanza nella vita del teatro russo.

Piú a destra c'era F. F. Komissargevski [1], che, final-

[1] Fiodor Fiodorovic Komissargevski (1882-1954), noto regista, emigrò definitivamente dopo la Rivoluzione d'ottobre.

mente liberato dal trionfo della rivoluzione, ci diede alcune novità piene di buon gusto, di movimento e ben orientate, anche se fortemente contagiate dalla moda futurista sul piano scenografico.

Da Komissargevski ci si poteva attendere che assolvesse una funzione importante nella storia del teatro russo. Tuttavia preferí star lontano dalla Russia per un periodo che avrebbe dovuto essere breve, e del quale protrasse i termini svolgendo la propria attività nel ridotto di un teatro londinese in via di demolizione, esule volontario in quelli che furono probabilmente gli anni piú fervidi della nostra costruzione teatrale, da noi vissuti, pegno di quelli che vivremo nel prossimo decennio.

Tairov non dimostrò particolare simpatia per la rivoluzione in se stessa, per la rivoluzione all'infuori del teatro. In teatro invece egli attuò una rivoluzione sistematica e regolare, in base a princípi da lui stesso elaborati, ma senza potersi peraltro sottrarre alla fortissima influenza di quell'ultima espressione del modernismo, che è definita abbastanza esattamente con il termine generico di « futurismo ».

Ricerche molto interessanti furono compiute da numerosi « studi », e innanzitutto da quelli del Teatro d'Arte. D'altronde all'inizio della rivoluzione, tranne il Primo « studio », tutti gli altri si trovavano ancora allo stato embrionale.

Il potere rivoluzionario intendeva allacciare determinati rapporti con queste forze teatrali già esistenti a Mosca, a Pietroburgo e in provincia, dando insieme l'avvio a una trasformazione del teatro in senso rivoluzionario e alla creazione di un teatro rivoluzionario e, se possibile, esclusivamente proletario. Per poter capire se l'attività del governo a questo riguardo sia stata giusta o sbagliata, ricca o povera di risultati, se il nostro teatro russo sia progredito o abbia perduto terreno con la rivoluzione, occorre innanzitutto sapere in quale conto il nuovo pubblico rivoluzionario tenesse il teatro che già c'era, a quali

forme del teatro preesistente alla rivoluzione dovesse dimostrarsi piú affine l'idea del proletariato, pienamente viva nella concezione dei suoi ideologi, ma non altrettanto nella coscienza incerta dell'anima collettiva.

Com'è naturale, la rivoluzione cominciò col dar vita a un esiguo gruppo di sinceri amici del teatro rivoluzionario, ma arruffoni e radicali, contagiati in forma acuta dalla malattia infantile dell'« estremismo di sinistra ».

Per costoro il vecchio teatro era da respingere in blocco. Si pronunciavano discorsi contro questa specie di scatola chiusa che è il teatro, contro la struttura aristocratica delle sale tradizionali, contro la ribalta, contro il palcoscenico e cosí via. Si arrivò a considerare valida soltanto l'arena circondata interamente dal pubblico, e questo ancor prima di proclamare che le rappresentazioni popolari di massa sono l'unica forma legittima di teatro.

Senza negare che il teatro, una volta posto definitivamente al servizio delle masse popolari, funzionerà all'aperto, che gli spettacoli di massa saranno incentivo a un ulteriore sviluppo della rivoluzione, senza negare la necessità di creare, parallelamente al teatro attuale, altre forme di palcoscenico, si deve nondimeno riconoscere che, date le caratteristiche del nostro clima, le nostre tradizioni, il prevalere di forme teatrali razionalmente orientate verso gli spettacoli in sale chiuse e cristallizzate attraverso i secoli, nell'immediato futuro, almeno per un quarto di secolo, la forma predominante di teatro sarà quella che ben conosciamo. Ciò dipende oltretutto dal buon numero di solidi edifici già esistenti e dalla quasi completa impossibilità di costruire, nei prossimi dieci anni, nuovi grandi edifici, per esempio a forma di anfiteatro greco. In tal modo, gli inviti alla distruzione radicale delle vecchie forme di teatro non furono naturalmente accolti dai comunisti seri, anche se non si lesinarono appoggi alle ricerche nuove. Furono compiuti alcuni tentativi di grandi rappresentazioni po-

polari, soprattutto a Pietroburgo, ma data la scarsità di mezzi, dovuta alla critica situazione militare della Repubblica, tutto ciò rimase allo stato embrionale.

Allo stesso modo, senza mai negare la possibilità che degli attori escano dalle file dello stesso proletariato, i comunisti seri non potevano certamente ritenere gli attori di professione incapaci di servire il proletariato e adattarsi alla necessità di sostituirli con attori dilettanti o operai. Di questo passo bisognerebbe non ricorrere piú all'opera dei medici borghesi, per sostituirli con chirurghi e terapeuti proletari, improvvisati dopo un breve corso di studio. Gli stessi proletari, sapendo benissimo che l'opera torna sempre ad onore del maestro, possono agevolmente convincersi che quella scenica è un'arte complicata ed esige una lunga preparazione. Forse, i proletari si sentono attratti dall'arte dell'attore in se stesso anche più del pubblico borghese. Ne consegue che la vecchia forma di teatro e gli attori specialisti dovevano essere mantenuti in vita ad assolvere compiti importanti nella fase di transizione dal teatro tradizionale a quello postrivoluzionario.

Ma una tradizione teatrale di quel tipo era adatta al proletariato? Certo che sí. Innanzitutto il teatro, cosí come lo creò la società preesistente alla rivoluzione e che, dopo tutto, non era una creatura esclusiva della borghesia, segnato in misura evidente con il suggello dell'intelligentsia piccolo-borghese e di tutte le sue tendenze, fra cui quelle progressive, un teatro, dico, fondato su metodi, che si andavano man mano scoprendo e cristallizzando, di esecuzione delle grandi opere della drammaturgia classica russa e straniera, è stato cosí poco accessibile al proletariato che *sarebbe* un vero e proprio crimine anche il semplice chiedersi se sia il caso di considerare l'eventualità di distruggere questo teatro prima che il proletariato lo abbia conosciuto e gli abbia a ragion veduta trovato un posto fra le proprie acquisizioni culturali. Inoltre, proprio queste tendenze teatrali sono

piú vicine allo spirito proletario di qualsiasi ricerca moderna.

E perché?

Perché le ricerche moderne sono il prodotto della disgregazione del mondo borghese, che ha portato la piccola borghesia a una profonda crisi di coscienza. Dalla nascita dell'imperialismo in poi la grande borghesia si è imbastardita, immeschinita, ha perso qualsiasi ideale e qualsiasi fede. La piccola borghesia ha smarrito buona parte del proprio spirito rivoluzionario, non crede piú ai propri ideali degli anni trenta e quaranta. Perfino la fiaccola del naturalismo critico non getta piú luce in vaste sfere dell'intellighentsia, che ha ceduto le armi dinnanzi alla borghesia vittoriosa. I suoi giovani, nel loro inevitabile slancio dovuto all'età, hanno indirizzato i propri impeti « rivoluzionari » verso una sommossa estetica di carattere puramente formale. La completa scomparsa dell'idealismo, ammessa e deplorata da Cechov [2] nella nota lettera — naturalmente non dell'idealismo metafisico ma di quello pratico — ha spinto l'arte, attraverso arbitrarie alterazioni della forma, a elucubrazioni su quest'ultima, a una sua scomposizione analitica. Causa di tutto ciò è l'assenza di quella specie di anima che è costituita nelle opere d'arte dalla profondità delle idee o dall'intensità delle emozioni. Il proletariato possiede un contenuto suo proprio, e un'arte che ne è priva non può divertirlo, mentre il borghese estetizzante o, nel suo campo d'azione, l'artista « puro » parlano proprio dell'arte formale come di una nobile vocazione, come della cosa piú bella che esista al mondo. Il proletario desidera

[2] Lunaciarski allude alla lettera scritta da Cechov il 30 dicembre 1888, in cui egli analizza i personaggi della sua opera *Ivanov*, considerando il protagonista come un tipico intellettuale russo, che dai banchi di scuola si getta a capofitto nella lotta contro il male per sprofondare in un secondo tempo nell'apatia e rinunciando completamente agli ideali giovanili.

che lo spettacolo teatrale lo commuova e lo arricchisca, lo desidera inconsciamente, ed esce dal teatro, dopo avere assistito a spettacoli di questo livello, con un senso di rigenerazione interiore. Ma è raro che gli sia dato di presenziare a siffatti spettacoli. Quand'egli avverte la presenza di un contenuto importante, anche se non del tutto congeniale, di un brano di vita emozionante e ricco d'interesse, egli esige naturalmente che questo contenuto gli venga offerto in forme comprensibili e rifugge dal cedere all'incanto dei lusinghevoli orpelli che attraggono con tanta potenza l'esteta ormai sazio fino alla nausea. Di qui trasse origine l'aspirazione al realismo, da non considerarsi affatto come una deviazione naturalistica volta a raffigurare la realtà cosí com'è. Il teatro realistico popolare non è mai stato privo di un suo anelito al fantastico, a patto, però, che riuscisse convincente, percepibile, veridico sul piano dell'arte. Infine, la possente anima delle collettività popolari esige che il contenuto le venga offerto in forme poderose, chiare, monumentali.

Visto che tutte queste condizioni — ricchezza di contenuto emotivo dello spettacolo, forza di persuasione e veridicità artistica, infine l'ampiezza del gesto, la sonorità del tono, insomma la dovizia di effetti teatrali — altro non sono che le condizioni di qualsiasi teatro, è ovvio che un buon teatro, quale abbiamo sempre avuto in Europa, un teatro che è riuscito a interessare vasti strati popolari e a soddisfare insieme la arte migliore dell'intellighentsia, si sia sempre orientato proprio verso queste forme, verso le esecuzioni che si richiedono tanto dal teatro di Shakespeare e degli elisabettiani quanto da quello di Molière, del classicismo tedesco, del romanticismo francese, dei maggiori esponenti del naturalismo e del simbolismo in auge alla fine del secolo scorso. In tutti questi campi si è accumulato un immenso patrimonio di godimento estetico che il proletariato non ha potuto assaporare. Abbiamo cosí un enorme settore potenziale di attività teatrale, cui si addicono pienamente

i metodi tradizionali. Si tratta solo di liberare nuovamente questa tradizione e di cercare non tanto di portarla in primo piano, quanto, agli inizi, di farla tornare *indietro* verso l'epoca della splendida teatralità dei nostri nonni.

Ecco l'origine delle mie, e credo non soltanto mie, simpatie per il Piccolo Teatro, ancor piú vive di quelle per il Teatro d'Arte. Quest'ultimo ha meriti cospicui, che non starò qui a ripetere, mentre il Piccolo ha grandi difetti, acquisiti particolarmente in quest'ultimo periodo. C'è una dispersione di forze tra le sue file e tanto esso che il Teatro Aleksandrinski, come ho già avuto occasione di dire, si dimostrano a volte degli epígoni, ma, in linea di principio, il Teatro d'Arte ha compiuto un passo ulteriore per allontanarsi dalla esclusiva teatralità, dal teatro veramente teatrale, e dalla sua seducente menzogna per muovere verso un'eccessiva verità di vita, che implica la perdita d'una parte dello spirito teatrale e che costituisce, insieme, un altro passo che lo allontana dal popolo. Ne consegue che da questo punto di vista le ricerche « di sinistra » sono addirittura sbagliate.

Sia Meyerhold che Tairov e altri ancora trascurano sconsideratamente il contenuto, dichiarano che in teatro la drammaturgia conta ben poco e che il predominio della forma, sia pure in maniere differenti, è già in atto. Ne consegue un grande pericolo di vuoto ideale ed emotivo; anzi, piú che a un vago pericolo ci troviamo dinanzi ad acrobazie e smancerie che rendono difficile la comprensione e non possono mancare di suscitare un'eco negativa in seno al nuovo pubblico, ricco di buon senso. Quando questa eco negativa manca, ciò vale soltanto a dimostrare la facilità con cui un proletario sprovveduto può essere intossicato da certe tendenze di una cultura decadente [3].

[3] Tanto Tairov che Meyerhold ormai l'hanno compreso e si stanno orientando verso il « contenuto ». (*n.d.a.*, 1924).

Esaurita la premessa, cercherò di corroborarla con una breve rassegna critica di quella che può essere considerata la storia del teatro in questi ultimi anni.

Cominciamo dai teatri accademici.

Il potere sovietico li ha conquistati usando una certa cautela. Non intendevamo scalfirne il tessuto vivo, non volevamo impiegare la forza; da principio li abbiamo portati a servire il nuovo Stato trattando su basi piú o meno contrattuali, senza intaccare l'autonomia del teatro. In tal modo il potere sovietico riuscí ad accaparrarsi sufficienti simpatie negli ambienti teatrali sovietici per il tatto e il liberalismo dimostrati, sistema che ha reso e renderà piú agevole il nostro lavoro. Noi ci muovemmo sin dall'inizio su due direttrici di marcia: mantenere questi teatri al piú alto livello possibile, sfrondandone il repertorio degli spettacoli che rappresentavano un vero e proprio tributo servile al gusto borghese; renderli sempre piú accessibili al pubblico. Putroppo, all'atto pratico, la reazione dei teatri accademici è stata piuttosto fiacca, e ciò va detto non solo per gli ex teatri imperiali, ma anche per il Teatro d'Arte, compreso nella loro cerchia. Tuttavia, conviene porre in evidenza alcuni sintomi nuovi, che si perdono nella mole del lavoro che il teatro dovette affrontare per sopravvivere. Soprattutto adesso è palese una spiccata tendenza a innestare sulle ceppaie dei teatri accademici i più promettenti virgulti delle nuove ricerche teatrali e che vediamo attuata su larga scala, com'è noto, dagli « studi » del Teatro d'Arte; ma fin dall'anno venturo entreranno in lizza anche il teatro Bolscioi, con l'invito rivolto a novatori ardimentosi quali Meyerhold e Tairov, il Piccolo Teatro e lo Aleksandrinski, i cui direttori, Iugin e Iuriev, mi hanno messo al corrente dei loro progetti. Tutto questo organismo sta muovendosi lentamente verso una cauta assimilazione di certe novità. Per quanto concerne il repertorio, è doveroso ricordare gli spettacoli che gli ultimi due teatri hanno dedicato alle mie opere. Certo nessun paese eu-

ropeo, salvo la Russia e forse la Germania, ha ascoltato negli ultimi tempi drammi con una carica rivoluzionaria potente come quella infusa nell'*Oliviero Cromwell* e, più ancora, in *Faust e la città*[4]. Forse per i gusti di qualcuno, tali opere non sono abbastanza rivoluzionarie, ma nei teatri accademici hanno portato un vero e proprio sconvolgimento. Ambedue gli spettacoli, realizzati con una cura attentissima dei particolari, hanno riscosso un indiscutibile successo di pubblico. In futuro, sul piano ideologico, sarà necessario creare vincoli ancor piú stretti tra il gruppo, ahimè piuttosto esiguo, degli autentici ideologi dell'arte, il nostro ambiente rivoluzionario e i dirigenti dei teatri accademici, esperti quanto dotati e, devo aggiungerlo in maniera categorica, interamente leali nei nostri confronti.

Ed ora qualche parola sull'aspetto finanziario della questione. Ci hanno accusato da piú parti di spendere troppi soldi per i teatri accademici, ma in effetti abbiamo chiesto sí e no un quinto di ciò che si spendeva al tempo dello zar. Siccome i prezzi dei biglietti erano piú che modesti, soltanto la grande abnegazione di tutto il personale artistico e, in particolare, delle maestranze può spiegare il fatto che i teatri accademici oltre a non essere mai stati chiusi si siano tenuti a un livello tale da indurre tutti gli europei, che hanno assistito ai loro spettacoli, ad annoverarli fra i migliori teatri del mondo.

La nuova politica economica ha certamente avvantaggiato questi teatri, consentendo loro di aumentare i prezzi, entro certi limiti, soprattutto a Pietrogrado dove

[4] Nel 1921 il Piccolo Teatro rappresentò il dramma di Lunaciarski *Oliviero Cromwell*, prima opera sovietica rivoluzionaria apparsa sulla scena del piú antico teatro russo. Il 7 novembre 1920, nel terzo anniversario della Rivoluzione di ottobre, il teatro Aleksandrinski aveva rappresentato; a sua volta, sempre di Lunaciarski, *Faust e la città*.

anche ora i prezzi dei biglietti sono molto bassi ed è proibito qualsiasi aumento. Ma al tempo stesso i piani economici statali hanno portato a ulteriori drastiche falcidie dei contributi stanziati per i teatri, e fatalmente la speranza di alti incassi può anche pregiudicare la qualità del repertorio. Per fortuna ciò non è accaduto e tutti i teatri accademici hanno mantenuto le loro posizioni, sul piano ideale, dopo qualche esitazione, dovuta anche alle proposte partite da alcuni membri del governo di chiudere completamente il teatro Bolscioi. Ma lo Stato ha finito per assegnare allo storico teatro contributi, se non adeguati, almeno decorosi e sufficienti ad assicurarne l'esistenza, a condizione però che gli attori, di buona o di mala voglia, si assoggettino a certi sacrifici, ricordando che per loro, forse, l'unica via d'uscita è la scappatoia dell'emigrazione, con la prospettiva di un pane malcerto e amaro. Quegli attori — e sono molto piú numerosi di quanto si possa pensare — che sanno valutare l'aspetto ideale del teatro pare che incomincino a rendersi conto che da noialtri in Russia non si può parlare di crisi e di disgregazione, ma piuttosto di una splendida fioritura da cui trarre motivo d'orgoglio.

Molto piú dannosa è riuscita l'influenza della Nep sui teatri accademici in quanto ha portato a renderli meno accessibili, ed è proprio partita dal governo la richiesta fatta a quei teatri, che non sapevano proprio come sbarcare il lunario, di ridurre dal 20% al 15% la percentuale dei posti gratuiti. Devo ammettere che questa misura è stata accettata con profondo rammarico anche dai teatri accademici, piú che mai desiderosi di rinsaldare i loro legami col pubblico. Faccio rilevare che i rapporti fra i sindacati e i teatri accademici sono sempre stati ottimi. E quanto alla massa operai, nella scelta dei teatri da frequentare ha preferito a tutti gli altri quelli accademici e i sindacati, sempre desiderosi di andare incontro ai gusti collettivi (ad esempio con gli spettacoli organizzati alla Casa dei sindacati, e con manifestazioni

similari a Pietrogrado) hanno cercato di accordarsi con i teatri accademici [5].

Devo osservare che qui, a Mosca, abbiamo sensibilmente esteso il mondo dei teatri accademici. Fra i teatri accademici abbiamo incluso non soltanto il Teatro d'Arte e i suoi studi, il Teatro da Camera, ma anche dei teatrini [6] minuscoli ma interessanti, come lo « studio » Gorki, lo « studio » Habima e il Teatro da Camera ebraico. A Pietroburgo ciò è stato, invece, impossibile. In compenso occorre notare che, quanto all'accessibilità e ai rapporti con le masse operaie, Pietrogrado si è dimostrata di gran lunga superiore a Mosca e adesso può andar fiera, da questo punto di vista, dell'attività svolta.

Ritengo indispensabile esprimere la mia profonda riconoscenza ai due dirigenti che mi hanno coadiuvato in questo lavoro, E. K. Malinovskaia e I. V. Ekskuzovic. Durante questi cinque anni non si sono concessi un attimo di riposo nell'adempiere le loro ardue e delicate funzioni tra incessanti crisi, difficoltà e beghe fra attori. Sono profondamente convinto che il nome di questi benemeriti avrà un posto d'onore nella storia del teatro russo.

E ora diamo una scorsa altrettanto rapida alla storia del teatro d'avanguardia. La linea di demarcazione fra teatri accademici e teatri nuovi è certamente imprecisa, dato che si dovranno incorporare nel secondo gruppo, per motivi contingenti, alcuni teatri accademici. La figura centrale del teatro nuovo è Meyerhold. Egli è stato, per così dire, « l'uomo dell'Ottobre teatrale ». È vero, ce ne ha messo di tempo per accettare le idee della

[5] Cosa che non si può dire dell'Associazione sindacale teatrale, del Vserabis, che ha delle colpe nei confronti dei teatri accademici. Perdoniamole, dato che, a quanto pare, la situazione sta migliorando. (*n.d.a.*, 1924).

[6] Teatro-« studio », sorto nel 1918 a Mosca per rappresentare opere in antico ebraico. Il pezzo forte del teatro era il *Dybuk* di An-ski (Rabbofart) per la regia di Vachtangov.

rivoluzione, ma, quando l'ha fatto, il suo ardore e il suo entusiasmo lo hanno collocato al centro del nostro mondo teatrale. Non parlerò qui dell'attività amministrativa di Meyerhold, che è risultata piuttosto infelice. Egli era circondato in parte da parolai in parte da individui affetti dal morbo del « sinistrismo » spinto all'eccesso, di modo che si è dovuto stroncare al piú presto questo « Ottobre » un po' caricaturale. Però dal punto di vista artistico, siccome la futura storia del teatro russo nel periodo della rivoluzione dedicherà parecchie pagine a Meyerhold, è per me un dovere dedicargli almeno un certo numero di righe.

Al teatro della RSFSR, Meyerhold, seguendo la sua idea della sinistra politica e formale, ci ha offerto uno spettacolo straordinario [7]. Non vi è alcun dubbio che *Le albe*, per quanto aderissero del tutto, nella stesura originale di Verhaeren, all'ideale di un'opera rivoluzionaria e nonostante le pecche del rifacimento, sono state l'autentica alba di un teatro rivoluzionario. Io ero molto contrario a quel coperchio di pianoforte che se ne volava nel cielo di Oppidomania, mi sentivo un po' confuso quando gli operai, anch'essi confusi per la profondità della loro ignoranza, indicavano col dito qualche particolare della scenografia chiedendomi che cosa volesse dire quel certo sogno, ma ciononostante, soprattutto durante la prima rappresentazione, in sala regnava una atmosfera altrettanto animata come sul palcoscenico. Forse vi si gridava un po' troppo, ma erano autentici oratori quelli che gridavano, e pieni d'entusiasmo rivolu-

[7] Il 7 novembre 1920, il teatro della RSFSR I rappresentò *Le albe* di Verhaeren. Prima dello spettacolo dell'11 novembre Lunaciarski tenne un discorso abbastanza lungo dedicato agli argomenti teatrali di maggiore attualità, sottolineando l'aspetto rivoluzionario del rifacimento del testo di Verhaeren e della regia. Lo spettacolo e la tesi di Lunaciarski furono violentemente osteggiati da N. K. Krupskaia, moglie di Lenin, sia a voce sia nella stampa.

zionario. Ci trovavamo di fronte a una forma nuova, netta, semplice, grandiosa. Certo, era un'alba ancora un po' incerta, ma indubbiamente una piccola alba fresca e vermiglia. Lo spettacolo successivo di Meyerhold, il *Mistero buffo* di Maíakovski, fu certo un passo avanti, continuo a ripeterlo, e sono convinto che alla fine tutti riconosceranno nel *Mistero buffo* di Maiakovski, in questa magnifica buffonata, il primo tentativo e il prototipo di un'autentica satira teatrale rivoluzionaria. Meyerhold ha saputo per molti versi coglierne ed esprimerne lo spirito. Infine, un terzo passo, che avrebbe segnato un progresso ancora piú notevole, fu il progetto di rivoluzionare il *Rienzi* di Wagner. Purtroppo la repubblica non disponeva dei mezzi per un'impresa tanto impegnativa e il progetto rimase tale. Forse Meyerhold riuscirà a realizzarlo in futuro. Tuttavia, per lui tutti questi erano soltanto dei compromessi. Egli si spinse piú lontano, minacciando il teatro in se stesso e i suoi princípi. Meyerhold è volato e continua a volare in avanti con la velocità d'un pallone da foot-ball, senza essere ben conscio di chi gli abbia impresso il primo slancio. Quali sono le attuali aspirazioni di Meyerhold? Quella d'avvicinare il teatro al circo, al varietà. Il teatro dev'essere uno spettacolo allegro, egli ci dice, popolato di buffoni, di acrobati, traboccante di colori, suoni, giocondità, virtuosismo, disinvoltura e chi piú ne ha piú ne metta. Certo, quésto teatro meyerholdiano, al quale dò il mio piú fervido benvenuto, non lo si dovrà chiamare teatro, ma in qualsiasi altra maniera. Propongo anzi, una volta che sia realizzato, di chiamarlo *meyerholdia.* Sarà qualcosa di esilarante, di simpatico, dove si potrà andare per distendere lo spirito, sarà un'espressione di americanismo, che non cercheremo affatto di esorcizzare come se fosse il diavolo, e cui daremo il giusto tributo (come non ci sogneremo certamente di perseguitare il simpatico demone dell'operetta), ma è ovvio che niente di tutto ciò potrà sostituire per noi il teatro.

I nuovi esperimenti che Meyerhold va compiendo in questo settore non mi soddisfano. Ammetto volentieri che si possa svincolare maggiormente il teatro dalla scenografia, rendendolo piú concreto; ammetto volentieri che si possa portare in primo piano la macchina, non i macchinari teatrali sistemati dietro le quinte, bensí la macchina quale personaggio. Ad esempio, *La messa della locomotiva* di Kamenski[8] rappresenta un primo passo verso questa metamorfosi della macchina in personaggio, e io non ci trovo niente da ridire. Ma per il momento Vsevolod Emilievic e gli altri costruttivisti — e non se l'abbiano a male — mi ricordano molto quella scimmia che leccava gli occhiali e se li infilava sulla coda, senza capire di doverseli infilare sul naso. Cosí fanno anche i costruttivisti con la macchina, tanto Archipenko o Tatlin, Malevic e Altman[9], quanto, infine, Meyerhold e i suoi scenografi: scimmiottano tutti gli ingegneri ma sul conto della macchina ne sanno quanto quel selvaggio il quale pensava che i giornali debbano essere letti per curare la vista. Del costruttivismo parleremo a suo luogo e sul serio, dato che qui gli elementi vivi e quelli morti, l'intelligenza e la stupidità si confondono in un groviglio inestricabile.

Nei suoi futuri audaci esperimenti, Meyerhold potrà ottenere magnifici risultati, a patto di non scordarsi che con lui si arriva sempre ai limiti del paradosso. Per queto, che è il suo fascino particolare, non si può fare a meno di amarlo, ma non lo si può neanche accettare senza riserve.

Tairov è un'altra figura importante del nostro teatro. Essendo riuscito a creare un collettivo teatrale straordinariamente compatto, che nutre una cieca fiducia nel proprio fondatore e nel suo indefesso, sistematico lavo-

[8] A quest'opera del poeta futurista Kamenski Lunaciarski dedicò un articolo apparso nelle *Izvestia* il 16 febbraio 1921.

[9] Grandi pittori e scenografi degli anni venti.

ro, la figura di Tairov acquista un risalto ancora maggiore. Credo ch'egli non vorrà negare al potere sovietico, che pure si è mostrato — almeno cosí egli crede — un po' tirchio nei suoi confronti, il merito di aver dato piú di un vigoroso impulso al ritmo incenssante e febbrile del suo teatro. Quest'ultimo è in realtà un teatro di ricerche accademiche, poiché rende sistematiche tali ricerche, improntandole di una serenità e di una concretezza teorica effettivamente rare. Non voglio qui aggiungere un'altra polemica alle molte che già mi spingono ad attaccare Tairov sia verbalmente che per iscritto, ma non posso esimermi dal confutare le sue affermazioni, là dov'egli dichiara che il cammino del suo teatro va considerato come una serie di fasi successive, e che i suoi spettacoli, tanto ricchi d'inventiva, tanto curiosi e polemici, ma di carattere puramente esteriore, non servivano che a prepararne altri, in cui l'attore nuovo — che è il sogno di Tairov — il virtuoso del proprio corpo, possa finalmente, senza dimenticare il proprio corpo, tornare alle viscere, al processo interiore, all'emozione. Dopo si dovrà farne un altro passo e infondere nel teatro la luce dell'ideale. È proprio affidandosi a queste scorciatoie piú o meno ortodosse che Tairov e la sua magnifica prima attrice [10] arriveranno forse per primi a una forma di teatro che farà esclamare chiunque: — Questo sí che finalmente è teatro. — Anche per me questo cammino è forse un po' troppo tortuoso, esposto a digressioni e ad errori, e ritengo che, a prescindere dagli ottimi risultati, gli attori del Teatro da Camera non abbiano saputo guardarsi da acquisti e perdite che sarebbe stato meglio evitare. Lasciamo che sia il futuro a decidere sul valore di tutta questa attività, a suo modo piramidale,

[10] Alisa Gheorghievna Koonen, moglie di Tairov, recitò dal 1905 al 1913 al Teatro d'Arte e dal 1914 al 1949 al Teatro da Camera.

e limitiamoci a porre nel dovuto risalto l'entusiasmo e la costanza di Tairov e dei suoi seguaci.

Il fatto che nella loro svolta, per cosí dire, verso destra, vale a dire nel passaggio dal formalismo puro all'emozione, verificatasi nella rappresentazione della *Fedra,* alcuni elementi del teatro, con Ferdinandov alla testa [11], trascinati dall'impulso abbiano proseguito filando per la tangente, non è poi un grosso guaio. Certo, non so che cosa pensi Tairov delle ricerche di Ferdinandov, ma sul piano teorico si tratta di una grande sciocchezza ed è poco probabile che si possano ricavare buoni risultati da una simile teoria, applicata per di piú in collaborazione con uno smorfioso quale Scersenevic.

Del pari interessanti, ma non abbastanza sistematiche le ricerche del primo « studio » del Teatro d'Arte. Il Primo « Studio », procedendo per gradi, è diventato uno dei migliori teatri d'Europa [12].

È molto probabile che la sua *tournée* attraverso l'Europa non riscuota un grande successo. Non ho ancora avuto notizie in merito. In generale, non occorre esagerare l'importanza di queste trasferte, con scenografia ridotta, la vita febbrile degli Hôtels, la difficoltà di esprimersi in altre lingue, attraverso un'Europa spiritualmente immeschinita. Si può conquistare l'Europa anche senza muoversi da Mosca, ed è molto piú facile. Si spalancano porte e finestre e gli stranieri che già stanno arrivando arriveranno in sempre maggior numero. Qui ci troviamo a casa nostra, parliamo russo, e nessuno ce lo può rimproverare. Quando l'Europa si renderà finalmente conto del lavoro che abbiamo compiuto, ci chie-

[11] Lunaciarski allude al cosiddetto « Laboratorio del teatro eroico sperimentale », capeggiato dall'attore del Teatro da Camera B. A. Ferdinandov e dedito ad « esperimenti ritmo-metrici ».

[12] Il Primo « studio » era nato nel 1913 su iniziativa degli elementi piú giovani del Teatro d'Arte e lo dirigeva il primo assistente di Stanislavski, il regista Subergiski. Nel 1924 prese il nome di Teatro d'Arte Secondo.

derà l'onore di una nostra visita e non cadrà nell'errore di confondere, come temo avvenga adesso, i nostri artisti sovietici con quella bohème straniera, in cui non scarseggiano certo talenti, ma che, quando sia avulsa dalle proprie radici, finisce per soggiacere allo sfruttamento di qualche furbo impresario d'un teatro capitalistico. L'artista russo non ha nessun bisogno di recitare la parte del piccolo savoiardo con l'organetto, ed è inutile cercare una qualsiasi analogia fra l'attore russo e chi per professione si sforza a tutti i costi di divertire i *parvenus*. Perciò ritengo indispensabile mettere ancora una volta in guardia il nostro magnifico teatro contro *tournées* premature e improvvisate. Meglio aspettare un po': il successo verrà in ogni caso. Ma comunque debba concludersi questa viaggio del Primo « studio », rimane il fatto che è un teatro magnifico, che il suo ultimo spettacolo, l'*Enrico XIV* [13] si sarebbe risolto in un vero e proprio trionfo, soprattutto grazie alla recitazione geniale di Cechov: *geniale* anche nella parte di Chlestakov, e di cui si dovrebbe scrivere a parte — se purtroppo l'intera opera non fosse stata inficiata da scatti di quell'isterismo nervoso che, per quanto appaia strano, è una malattia tipica del Teatro d'Arte. Naturalmente, anche questo difetto va eliminato.

Conosco meno il Secondo « studio » [14] e quindi preferisco non parlarne. Tuttavia so che non rimane indietro rispetto ai suoi confratelli. Invece è assolutamente impossibile passare sotto silenzio l'attività dell'ultimogenito, del simpaticissimo Terzo « studio » [15]. La morte

[13] L'*Enrico XIV* di Strindberg fu rappresentato dal Primo « studio » del Teatro d'Arte nel 1921 per la regia di Vachtangov, avendo quale protagonista M. A. Cechov, famoso attore in seguito emigrato all'estero.

[14] Sorto nel novembre del 1916. Nel 1924 si fuse con la compagnia del Teatro d'Arte.

[15] Diretto da Vachtangov e incluso ufficialmente nel sistema del Teatro d'Arte con il nome di « Terzo studio del MChAT » il

ha rapito l'uomo piú promettente di tutta la Russia, il regista Vachtangov, proprio nell'anno in cui particolarmente per merito suo abbiamo avuto una splendida stagione teatrale. Un'annata che ci ha dato, nei vecchi teatri accademici, rappresentazioni esemplari come la *Carmen* e *l'Oliviero Cromwell,* come il nuovo spettacolo di Meyerhold, e l'*Ispettore generale* al Teatro d'Arte, la *Fedra* al Teatro da Camera, il *Sant'Antonio* e la *Turandot* al Terzo « studio », l'*Enrico XIV* al Primo « studio », il *Dybuk* al teatro Habima e altri saggi di minore importanza, ma tutt'altro che privi d'interesse (come *Uriel Acosta,* ad esempio, testimonianza viva di un'attività straordinaria, anche per la misura in cui vi ha contribuito Altman). Non solo nessuna grande capitale al mondo può vantare una stagione teatrale che si possa paragonare per importanza a quella di Mosca, ma anche in passato Mosca ne ha avuta piú d'una, di queste stagioni. A quanto sembra, la gente comincia a rendersene conto; e sembra che incomincino a diradarsi le assurde voci su una presunta crisi preagonica del teatro. Orbene, la crisi c'è, ma è una crisi di sviluppo, appena dissimulata dagli stracci della nostra indigenza materiale.

Siccome intendo trattare a parte dell'attività di Vachtangov, in questa sede mi limiterò a sottolineare la bellezza delle mète da lui raggiunte negli ultimi tempi e l'orrore della sua morte prematura. Auguro con tutta l'anima al Terzo « studio » di trovare la forza per reagire al terribile colpo subíto e di non disperdersi, come un gregge alla morte del pastore. Ma, per fortuna, vi sono grandi speranze che l'opera di Vachtangov possa sopravvivere al suo creatore.

Nel campo del teatro proletario si dà particolarmente da fare il Proletkult. Quest'attività ha conosciuto momenti di vero splendore. Nello « studio » del Proletkult

13 settembre 1920. Lo spettacolo inaugurale, *Il miracolo di Sant'Antonio* di Maeterlinck, ebbe luogo il 13 novembre 1921.

e nella sua compagnia non fanno difetto né i grossi talenti, né una perenne riserva di commovente entusiasmo. Lo spettacolo che ha coronato questa attività è stato *Il messicano*, vivace, allegro, pieno di risa, di *pathos*, e che va senz'altro scritto a lettere d'oro fra i migliori della presente stagione anche se il nome, piú sopra, mi è rimasto nella penna. Putroppo lo spettacolo, col tempo, è andato peggiorando sempre piú e svuotandosi della sua sostanza migliore.

Ne *Il messicano* la tendenza futurista del Proletkult non era fuori posto. Certo, quando il futurismo è penetrato nella *Lena* di carattere rivoluzionario-naturalistico di Pletniov, c'è stata della confusione. Il Proletkult è ora afflitto da due crisi: di una delle due siamo direttamente responsabili. Noi lasciamo questo gruppo, che lavora tanto bene, senza alcun serio aiuto; proprio noi, Stato sovietico e Soviet di Mosca, abbiamo sfrattato il Proletkult dalla sua sede. Nella nostra repubblica rivoluzionaria, il Prolektult sta vivendo tempi di vera miseria. È una vergogna, e io ho la mia parte di colpa. Un'altra crisi, meno antipatica, nasce dal desiderio di avvicinare il Proletkult all'attività culturale dei sindacati. Personalmente ritengo che questo sia un bene.

Un altro teatro rivoluzionario, meno importante, il Teresvat, ci ha offerto alcuni buoni spettacoli. L'invito rivolto dal teatro a Meyerhold può infondere nuova linfa in questo teatro.

Il teatro di Korsc [16], splendido sul piano artistico, ha cercato di portarsi al livello di un vero teatro di idee, ha organizzato alcuni magnifici spettacoli nel corso dell'altra e di questa stagione, ma ho una gran paura che, privato dell'aiuto statale, si metta, non certo per sua

[16] Sorto a Mosca il 30 agosto 1882. Durante la stagione del 1921 vi furono tra l'altro rappresentati *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, *Il mantello strappato* di Sem Benelli, *Cyrano di Bergerac* di Rostand, *Il cancelliere e il meccanico* di Lunaciarski.

colpa, a cercar di soddisfare, in periodo di Nep, i gusti di un pubblico in grado di pagare biglietti d'ingresso a prezzo non tanto basso. E sí che, data la sua struttura, e la libertà con cui affronta tutti i problemi teatrali, anche questo teatro potrebbe essere uno dei migliori.

Qualcosa piú d'un breve cenno meriterebbero gli eccellenti risultati ottenuti dallo « studio » dell'Opera, di Stanislavski. Potrebbe venirne fuori un'ondata d'aria fresca, un soffio vitale per gli spettacoli d'opera, da non confondere, però, con quella suscitata da F. F. Komissargevski.

Io scrivo pochissimo di Pietrogrado. È molto che non ci sono stato. Conosco soltanto i grandi meriti dei teatri accademici di Pietrogrado per la prontezza con cui si sono messi al servizio delle piú vaste masse lavoratrici. So che, almeno per un certo periodo, sono state eccellenti le ralizzazioni del teatro drammatico Bolscioi [17]. Ho udito parlare con grande piacere dei magnifici successi raggiunti da un serio teatro popolare, a carattere educativo, il Teatro drammatico della Casa del popolo, diretto da A. R. Kugel [18], e ho appreso con vivo dispiacere che il Teatro della commedia popolare, diretto da Radlov, dopo un ottimo avvio, sta per chiudere i battenti.

C'è un'altra questione che non riguarda il presente, ma il futuro. Ho scritto recentemente per le *Izvestia* una breve nota sul gruppo di attori del teatro Romanesk [19]. Dopo aver conosciuto personalmente la compagnia e dopo aver assistito alle prove, credo che ne verrà fuori qualcosa di buono, ma quel che conta piú di tutto

[17] Nato nel 1918 quale appendice del teatro Bolscioi.

[18] Notissimo critico e teorico teatrale (1864-1928), autore di un libro uscito dopo la sua morte, e che fece scalpore a suo tempo, *Profili teatrali* (Mosca, 1929). Fu anche il fondatore del teatro Krivoie Zerkalo (lo specchio curvo).

[19] Questo teatro nacque a Mosca nel 1922 sotto la direzione di V. M. Bebutov, ed ebbe vita breve. Tra l'altro vi fu rappresentata una riduzione teatrale del *Conte di Montecristo* di Alessandro Dumas padre.

è che questi giovani, evidentemente per intuito e non per istruzioni ricevute (anche se ne ho impartite molte), hanno trovato che ad un autentico teatro popolare si può giungere soltanto attraverso un ritorno al teatro romantico. Non ripeterò qui ciò che ho già scritto nelle *Izvestia*, ma ritengo tuttavia di aver menzionato in succinto fatti e idee pertinenti alla storia del teatro nell'ultimo quinquennio. Forse ad alcuni parrà che io non abbia dato sufficiente rilievo agli aspetti negativi, alle improvvisazioni abborracciate, allo scandimento del livello di recitazione, nonché, forse, al « conservatorismo » degli uni e alle « follie » degli altri; forse qualcuno dirà che ho presentato un quadro troppo ottimistico del teatro e della sua esistenza nel corso di questo periodo, ma sono convinto che a distanza non di decenni, ma soltanto di anni, tutti riconosceranno l'esattezza del disegno e dei colori che ho scelto per tratteggiare l'epoca memorabile in cui abbiamo posto le basi di una magnifica fioritura teatrale e nascerà in tutti la certezza che nei prossimi dieci anni il teatro russo avrà superato i teatri europei.

Mi si può muovere un altro e piú giusto appunto. Non ho parlato della provincia, la conosco poco. È molto probabile che vi predominino gli aspetti negativi di cui ho fatto cenno piú sopra.

PER IL DECIMO ANNIVERSARIO DEL TEATRO DA CAMERA

Il Teatro da Camera campeggia come un fenomeno assolutamente originale sullo sfondo dell'odierno teatro europeo e russo e si inserisce nell'interessante trama delle ricerche compiute dal teatro postrivoluzionario. Di per sé il Teatro da Camera è nato in seguito a tentativi di carattere meramente estetico.

Se il vecchio Piccolo Teatro era, nella sua parte migliore e determinante, un teatro di tipi sociali e di situazioni sociali, il teatro dei capolavori classici della letteratura occidentale, il Teatro d'Arte aveva già esagerato nel senso di un puro estetismo. Il contenuto sociale era affatto privo di interesse per quella nuova intellighentsia e, in generale, per il nuovo pubblico ricco, determinato e condizionato dallo sviluppo capitalistico di Mosca e di tutta la Russia.

Le *élites* della nostra società di quel tempo si stavano europeizzando rapidamente. È caratteristico il fatto che il Teatro d'Arte sia risultato quasi il migliore dei teatri europei. Nelle ricerche teatrali-estetiche, piuttosto eclettiche, dall'illusionismo naturalistico al fantastico nello spirito di Boecklin e di Stuk, e piú oltre fino al misticismo un po' raccapricciante, il Teatro d'Arte introduceva il fermento di una fedeltà all'arte che potrei definire quasi eroica. Esso non intendeva affatto la propria arte pura

* Pubblicato per la prima volta nella rivista *Iskusstvo trudiastcimsia* (L'arte ai lavoratori), 1924, n. 4-5, dopo dieci anni di vita del Teatro da Camera inauguratosi nel 1914 con la tragedia *Sakuntala* del poeta dell'India antica Kâlidasa.

come qualcosa di utile o di irrilevante; senonché l'importanza del proprio teatro esso la riponeva non tanto nel riecheggiare gli avvenimenti di attualità o nel mostrare la realtà del proprio tempo, quanto nell'estrinsecazione di uno stato d'animo estremamente prezioso, raffinato, raggiunto dal teatro.

Tutta la società russa dell'epoca di maggior rigoglio del Teatro d'Arte ispirava le sue mosse a un programmatico allontanamento da posizioni sociali spinte, a un sottile e approfondito filosofeggiare sui problemi, cosiddetti eterni ma in sostanza lontani dalla vita. La conclusione è, naturalmente, che il Teatro d'Arte aveva creato alcuni valori eccezionali, sia per la compiutezza della forma sia per l'estensione e il livello del contenuto filosofico.

Sostanzialmente, un teatro simile ha pieno diritto di esistere anche oggi, e non importa se tutto lascia credere che l'ampia strada di un ulteriore sviluppo teatrale ci riporti alla società, a una descrizione ben chiara dei costumi del tempo, allo psicologismo, insomma a tutto ciò che piú si avvicina alle tradizioni del Piccolo Teatro. Probabilmente una strada parallela, meno larga, seguirà la direzione della farsa, della rassegna ecc., cosí come, insieme con le riviste letterarie, si possono e si devono pubblicare riviste satiriche, piene di caricature.

Il teatro di Tairov rappresenta un ulteriore passo sul cammino di un graduale allontanamento dalla socialità. A Tairov non interessavano già piú il contenuto delle opere, le loro idee, e anche lo stesso drammaturgo non lo interessava per la descrizione della vita interiore dei personaggi, della loro importanza letteraria-artistica. Tairov intendeva la sua parola d'ordine di « neorealismo » come un integrale allontanamento del teatro da qualsiasi « menzogna ». Lo spettatore deve avere ben chiaro che dinanzi a lui si trovano degli attori, intenti ad offrirgli una dimostrazione della loro arte, attraverso la trasparente maschera d'un certo personaggio.

Era quindi fatale che l'interiorità dell'attore ne soffrisse e il significato della recitazione andasse in gran parte perduto, mano mano che Tairov premeva per costringere l'attore a prestazioni di carattere esteriore, che andavano dal dominio della voce e del corpo a vere e proprie acrobazie.

Allo stesso tempo, si attribuí particolare importanza al palcoscenico e a scenografie sempre piú raffinate, che anch'esse non si accordavano affatto con il significato interiore ed esteriore dell'opera e dovevano semplicemente servire da accompagnamento alla complicata recitazione degli attori sul filo di una trama che non ingannava nessuno.

Tra l'altro, in questo modo Tairov intendeva raggiungere alti livelli di abilità nella recitazione, creare i « virtuosi » della scena. Sí, l'attore di Tairov si guardava bene dall'imitare la vita, proprio all'opposto del Teatro d'Arte. L'attore di Tairov doveva presentare se stesso come una specie di superuomo della scena. Senza sottovalutare la grande importanza del virtuosismo scenico, è doveroso sottolineare che per toccare il vertice della perfezione tecnica si perdeva di vista e si relegava in secondo piano l'arte di creare dei tipi e lo spirito di osservazione applicato alla realtà, per comporla in una sintesi artistica della vita.

Tairov afferma che già ai primi passi egli considerava il suo teatro, puramente esteriore, un po' acrobatico, estetizzante e superficiale, come un semplice inizio, con l'intenzione precisa di coprire in seguito queste, per cosí dire, fondamenta con uno strato di colori emotivi e quindi anche con uno strato di valori ideologici; che egli voleva in tal modo tornare alla tragedia, da un lato, e alla farsa dall'altro, intese nella loro massima profondità, ma già con il sussidio della tecnica nel frattempo assimilata, di cui l'attore d'una volta, secondo Tairov, era un pessimo rappresentante.

In uno spettacolo come la *Fedra* si può per l'appunto

osservare una certa svolta in direzione dell'emotività monumentale. Lo spettacolo ebbe successo, e solo certi spunti semifuturistici particolarmente bizzarri si sovrapponevano allo stile da pittura vascolare, scelto come carattere fondamentale dell'opera. Non posso garantire che sia stato in tal modo attuato il piano tracciato in precedenza da Tairov, ma comunque la rivoluzione doveva premere in questo senso e accelerare il processo evolutivo. Tairov desiderava oltrepassare i limiti del Teatro da Camera. Il suo scopo era quello di creare un teatro grande, capace di influire su masse enormi, e, naturalmente, non è possibile influire sulle masse soltanto valendosi della tecnica esteriore.

Anche Meyerhold attribuisce un'importanza enorme al lato tecnico, ma già oggi è possibile prevedere, a patto che non sopravvenga chissà quale catastrofe, le vie che seguirà l'ulteriore maturazione di Meyerhold. Il suo sarà il teatro dell'iperbole e della caricatura, sarà un teatro di « rassegne ». Sarà la nuova drammaturgia a porre questo teatro sulla giusta via e a renderlo serio, colando un contenuto comunista polemico, attuale e profondo nelle forme preparate da Meyerhold. Il teatro di Tairov è troppo raffinato, come lo denunciano le sue origini, per prestarsi ad una rozza caricatura cartellonistica, e difficilmente potrà mai trasformarsi in una sensibile eco delle sorti della nostra rivoluzione. Perciò Tairov non potrà mai far concorrenza a Meyerhold su questo piano. Da qui il dirottamento di Tairov verso una socialità psicologica, approfondita sul piano ideale, e, in seguito, verso il realismo. Se il teatro di Tairov seguisse le norme di uno sviluppo del tutto regolare, è probabile che il suo cammino ascensionale andrebbe esente da quelle gravi lacune che oggi, purtroppo, appaiono inevitabili. Una delle svolte del Teatro da Camera è costituito dalla rappresentazione dell'*Uragano* [1], considerata come una tragedia

[1] L'*Uragano* di Ostrovski fu rappresentato dal Teatro da Camera nel 1924 con la Koonen, moglie di Tairov, nella parte di Caterina.

russa. La rappresentazione cercò di fondare gli elementi di uno strano miscuglio fra una recitazione prettamente realistica, sulla falsariga del Piccolo Teatro, e di una scenografia piuttosto artificiosa, costruttivistica. Alla maggioranza degli spettatori, pareva che *L'uragano* fosse stato rappresentato per mostrare che gli attori del Teatro da Camera erano capaci di recitare come buoni attori della rivoluzione. O, forse, si trattava di vedere se ne erano davvero capaci. Nel complesso risultò che non ne erano capaci. Essi si sentivano a disagio e, nonostante tutte le mie simpatie per questo teatro, devo riconoscere che recitavano come una compagnia di provincia. Valeva la pena di addestrarsi per otto anni, per poi dimenticare tutto quanto si era imparato, e recitare come recita un attore medio del vecchio teatro! Anche la scelta dell'*Uragano* induceva a ben tristi considerazioni. L'*Uragano*, di per sé, probabilmente non è molto interessante per la nostra epoca, eppure quest'anno in numerosi teatri l'hanno scelto come capro espiatorio. L'hanno considerato una specie di esercitazione, passibile delle piú diverse interpretazioni, come certi spiritosi lavori di Evreinov [2], il quale, per esempio, offriva al pubblico *L'ispettore generale* nell'interpretazione di vari registi. Nell'*Uragano* si volle vedere un banco di prova puramente tecnico e non un anelito a dire la propria parola in mezzo al rintronare delle voci della nostra esagitata società.

Quest'anno il teatro ha rappresentato la *Santa Giovanna* di Shaw. Si tratta di un'opera soprattutto ricca

[2] Nel dicembre del 1912 il teatro di Pietroburgo Krivoie Zerkalo (lo specchio curvo) aveva rappresentato la parodia teatrale di Evreinov *L'ispettore generale* « buffonata registica in cinque varianti di uno stesso brano ». Si trattava di scene dell'*Ispettore generale* cosí come avrebbero potuto essere rappresentate da un teatro comune, al Teatro d'Arte, da Reinhardt, Craig e al cinema.

di idee, quasi di un trattato storico-filosofico, con posizioni abbastanza discutibili. Non so se valesse la pena di fermarsi su questa strana opera, in cui le tendenze di Shaw non coincidono affatto con quelle della nostra rivoluzione, per farne il primo esperimento di rappresentazione d'un dramma sociale. Tairov, che non ha mai preso troppo sul serio i drammaturghi, ha pensato bene questa volta di costringere Shaw a parlare alla Tairov, mentre questa volta parlare alla Tairov significava impiegare la lingua russa del nostro tempo rivoluzionario. Il paradossale drammaturgo irlandese ha fatto di tutto per resistere. A questo punto si è intromesso il Comitato per il repertorio, e con pochi colpi del suo coltello da cucina ha mutilato sia Shaw sia Tairov.

Ne è venuta fuori un'opera che da tutti i sintomi dovrebbe essere ricca di idee, ma nelle cui idee non riusciamo affatto a raccapezzarci. Tuttavia in quest'opera il teatro ha manifestato alcune brillanti qualità del passato, e alcune altre nuove ma sempre derivanti dal passato. L'opera di Shaw è noiosa, ma nel teatro di Tairov la si vede con un certo interesse grazie all'ottima recitazione degli attori, che in nessun punto fanno delle concessioni all'epoca (mentre, se non sbaglio, dovrebbero farne). Essi non ci dànno un approfondimento dei tipi, ma in compenso ci offrono una caricatura superfiale dell'epoca, sul cui sfondo passa in primo piano la figura semplice e sincera di questa eroina contadina. Se i singoli attori, soprattutto Sokolov, sfruttano magnificamente i propri mezzi tecnici, in precedenza assimilati, e che qui non vengono ripudiati come nell'*Uragano,* partendo dai princípi del costruttivismo, profondamente legati a tutto il teatro passato di Tairov, in questo spettacolo si ha un'estrema semplicità; sono stati ripudiati l'estetismo, la caccia al pittoresco e alla parodia, tutto è concentrato nell'azione.

Ciò è bene. Dopo aver assistito a *Santa Giovanna* mi sono quasi convinto che il teatro di Tairov può rappresen-

tare tragedie eroiche e commedie sociali di ampio respiro, per cosí dire degli affreschi. Il Teatro da Camera, che sino ad oggi non si è mai perso nei particolari, e parecchie volte ha lasciato parlare la propria anima tesa alla monumentalità, è dotato dei mezzi necessari per affrontare quest'ultima. Teatri di questa specie dispongono di gesti, smorfie e voci per le opere di ampio respiro, che richiedono un'ampia cornice. Da questo punto di vista sono felice per il Teatro da Camera. Ma se il teatro di Meyerhold è per ora soltanto un abbozzo di quello che dovrà essere in futuro, dato che i testi drammatici da esso rappresentati sono troppo mediocri o inadatti, forse a Tairov riuscirà ancor piú difficile trovare, nel repertorio russo e straniero, le opere che gli occorrono. Inoltre, da questo punto di vista, il Teatro da Camera dimostra scarso fiuto. Dal suo trascorso estetismo esteriore, abbastanza da « gran signori », un po' fantastico, grazie alla bufera della rivoluzione può nascere un teatro anch'esso esteriore, ma monumentale. Per riempire le forme monumentali di un vero contenuto e per non lasciarle vuote, fredde, inutili a tutti, è necessaria anche una drammaturgia profonda e appassionata. Oggi tutte le forme di teatro si trovano alle prese con l'ostacolo della drammaturgia. Quelli che cercavano forme nuove e quelli che non le cercavano, quelli che hanno trovato qualcosa e quelli che non hanno trovato niente dipendono oggi puntualmente dagli ulteriori sviluppi della drammaturgia. Certo sarebbe assurdo affermare che se ci sarà lo strumento si riuscirà anche a trovare il musicista. Un buon violino non implica necessariamente l'esistenza di una buona musica, ma il compositore non può fare a meno di adattarsi alle risorse dei vari strumenti che ha a sua disposizione. Balza quindi subito agli occhi che un vero teatro, con il sussidio, se non delle forme già assimilate, certo di quelle verso cui soprattutto tendeva, determina la drammaturgia. I drammaturghi odierni si preparano proprio a scrivere un dramma per il

Piccolo Teatro d'Arte primo o secondo, per il Teatro da Camera; essi sono tanto difformi e, insieme, cosí interessanti, che qualsiasi adattamento del drammaturgo alle loro caratteristiche si può ragguagliare alla composizione di un brano per pianoforte, per violino o per flauto.

Quando affermo che il teatro ha determinato la drammaturgia, non intendo dire con questo che noi non possediamo una drammaturgia nuova. Essa esiste e cresce rapidamente. È vero che teatro e drammaturgia si sono vicendevolmente incontrati, ma nelle loro ricerche è venuta a mancare una sufficiente coordinazione.

Uno fra i compiti della neonata Associazione dei drammaturghi rivoluzionari sarà proprio quello di coordinare il più possibile l'attività dei teatri e dei drammaturghi.

Il Teatro da Camera, figlio dell'estetismo prerivoluzionario, si affaccia al suo nuovo decennio con nuove speranze. Io vedo chiaramente il suo posto in mezzo agli altri teatri di Mosca, a condizione che esso disponga di un ampio palcoscenico.

Non ci resta che stare a vedere.

PER IL CENTENARIO DEL PICCOLO TEATRO *

I

La Rivoluzione d'ottobre ci offre la visione, e non potrebbe essere altrimenti, di un netto distacco dal passato. Non solo essa ha dato il colpo di grazia all'autocrazia liberando il popolo dai ceppi del capitalismo, ma ha anche svalutato qualsiasi varietà di liberalismo e di populismo. Ci si chiede senza volerlo se sia possibile ammettere la presenza operante di un vincolo ereditario fra la Rivoluzione d'ottobre e i movimenti rivoluzionari e di opposizione della società russa del passato (escludendo, ovviamente, cinque lustri di storia del nostro partito).

Come marxisti, conosciamo a fondo il carattere necessariamente limitato dei programmi dei vari gruppi che si sono succeduti nelle varie epoche quali pattuglie di punta della coscienza rivoluzionaria del paese. A volte possiamo sottolineare, non senza compiacenze ironiche, la meschina ambiguità dei decabristi di destra e le confuse riserve e gli equivoci della loro ala sinistra; possiamo additare i gravissimi errori di tutte le proposizioni sociologiche degli esponenti degli anni quaranta e di tutta la loro concezione del mondo; possiamo discernere le cantonate dei populisti e dei seguaci della « volontà del popolo » ed elencare perfino gli errori del grande Cerny-

* Il primo di questi due articoli è stato pubblicato il 29 ottobre 1924 nella *Pravda*. Mosca, 1924. Il secondo è stato pubblicato nel libro *Il « Piccolo Teatro » di Mosca 1824-1924*, Mosca, 1924.

scevski, ma con tutto ciò, quando un socialista rivoluzionario o un cadetto dei nostri tempi si dichiara l'erede di quel periodo, mentre noi ne saremmo dei figli illegittimi e per giunta ribaldi, possiamo tranquillamente rispondere che proprio lui è un rampollo degenere di genitori e avi degni d'ogni rispetto, mentre noialtri, figli forse non legittimi, ma adottivi delle migliori tradizioni della rivoluzione russa, non solo ne abbiamo ristabilito il vero significato, ma siamo anche riusciti a eliminare le scorie, ad arroventare e purificare con la fiamma l'autentico metallo in esse racchiuso e far sventolare sul Cremlino e sul Palazzo d'inverno la nostra bandiera rossa, portando cosí alla vittoria quanto di meglio e di piú saldo avevano in sé i decabristi, gli idealisti-rivoluzionari o i populisti.

E non è mera coincidenza che tutta la linea a zig-zag della nostra storia di questi ultimi cent'anni, con le sue impennate e le sue cadute, abbia trovato il proprio generoso riflesso nell'arte. Al contrario, è ben comprensibile. Poche volte il pensiero sociale riusciva a infrangere i ceppi della censura, passando nel campo del pensiero politico chiaramente espresso o, magari, dell'azione politica. E mentre il pensiero d'opposizione e quello rivoluzionario erano costretti in larga misura a dissimularsi dietro il velo della parola artistica, quasi nessun artista era immune dall'« intossicazione » politica. Le sofferenze del paese bussavano all'uscio della sua immaginazione e, anche se troviamo nell'arte russa personaggi e gruppi avulsi dalla società e protesi alla ricerca d'un rifugio nella pura forma o nel misticismo, uno sguardo perspicace non mancherà di notare l'aspetto morboso di quest'evasione, una specie di anelito a nascondersi dietro il velo dell'arte pura per non riconoscere lo scacco subíto, dato che questa tendenza si manifesta nell'arte russa come il corollario di una disfatta della precedente ondata politica.

Tipico della cultura russa è un amalgama straordinariamente compatto di tendenze artistiche e di tendenze

sociali. È raro trovare in tutta la letteratura mondiale un'armonia cosí peculiare tra artista e cittadino come nei migliori esponenti della letteratura russa.

Certo, questo rispecchiarsi della storia politica nei tesori dell'arte russa non può venire accolto senza riserve, come se il suo contenuto fosse per noi incondizionatamente valido. Tipiche dell'arte russa, del suo contenuto sono anche le timide reticenze, la dissimulazione formalistica delle idee piú spinte, la traduzione di queste idee in deformazioni e contorcimenti d'ogni specie ecc. ecc. Per la storia rivestono quasi uguale importanza sia i lineamenti splendidi sia le mostruose cicatrici che deturpano il volto dell'arte russa. Tanto è vero che l'uno e l'altro aspetto si spiegano in maniera esaurientissima con gli sviluppi della società russa e, a loro volta, li spiegano. Ma il dovizioso contenuto della nostra arte, derivante da tutto ciò che ho detto piú sopra, pone i nostri artisti dinanzi a un compito ben definito: quello di trovare mezzi *formali* capaci di esprimere tale contenuto, cosí da portare all'acme, attraverso la potenza dell'effetto estetico, la commozione degli spettatori. E quando l'artista era anche un pubblicista, egli cercava di affinare il proprio strumento per farlo servire il meglio possibile alla diffusione della verità; quando predominava invece in lui l'artista, allora si compiaceva innanzitutto di dar vita a una magnifica forma e di ottenere ciò che per l'artista conta di piú, cioè un intenso contatto emotivo con gli animi della maggioranza, ricevendo un aiuto enorme dal contenuto scottante, da lui preso in prestito dalla società e travasato nelle proprie forme artistiche.

La Rivoluzione d'ottobre scoppiò in un anno in cui l'intellighentsia russa era avvizzita, pressoché impotente, e si assisteva allo sviluppo di un estetismo o interamente sprovvisto di contenuto o teso alla sua ricerca in regioni lontanissime dalla terra, se non nei meandri di una individualità raffinata e originale. A quanto pare, questo processo avrebbe dovuto spingersi fino al trionfo com-

pleto del formalismo astratto, e all'accettazione di qualsiasi fumisteria.

La rivoluzione non ha nessun bisogno di tutto ciò. Impostando a suo modo i maggiori problemi della convivenza umana, della felicità umana, essa ha portato con sé un contenuto vitale straordinariamente nuovo e profondo, manifesto tanto nelle sue nuove idee ottimistiche quanto nel distacco dal vecchio modo di vita.

Gli epigoni vacui di una vacua cultura dovevano essere spazzati via da questa bufera. Ma anche le ultime ricerche alla moda compiute dalla *bohème* borghese, incline a ogni specie di smancerie, effetti esteriori, trucchi, all'arte per l'arte nella sua nuova edizione tendente all'astratto e alle pseudo-audacie stilizzanti, dovevano dimostrarsi pressoché incompatibili con la nuova epoca. Ciò non toglie che ricerche siffatte possano aver posto nel campo del manifesto propagandistico o del teatro di propaganda, o dell'agitazione politica fatta mediante la letteratura, settori dove si sono sempre trovate a proprio agio la caricatura, l'iperbole e via discorrendo.

Ma l'arte, l'arte piú seria, che non ha bisogno di camminare carponi e di mettersi in maschera, ebbe dalla rivoluzione un alimento nuovo.

Chi ne farà uso? Donde verranno pittori capaci di ricreare un'arte estremamente densa di contenuto? Evidentemente, questi saranno figli della rivoluzione; evidentemente saranno soprattutto gli uomini nuovi della città e delle campagne e, in maggioranza, i germogli delle classi piú giovani.

Che cosa dobbiamo cercare? Ad ogni costo vie che siano *nostre*, respingendo *tutto il vecchio?*

Questo significherebbe ritardare moltissimo il nostro cammino. È assurdo rinunciare a servirsi di una locomotiva già pronta solo perché è « borghese » e perché vogliamo inventarne una « proletaria ».

Dobbiamo saper scegliere con oculatezza nel vecchio retaggio per trarne quel che ci serve, e per fortuna pos-

siamo constatare che la nostra arte — musica, arti figurative, letteratura, teatro — tempratasi sotto il pungolo della necessità di esprimere un vasto e profondo contenuto sociale, ci offre un inesauribile arsenale di processi tecnici e una magnifica collezione di modelli.

Sono pienamente d'accordo con il compagno Pereverzev, il quale nella sua ultima rassegna, pubblicata dalla rivista *Stampa e rivoluzione,* definisce la corrente principale della nostra letteratura odierna, ancora nella fase dell'adolescenza, come « aspirazione al realismo e alla socialità, senza perdere d'occhio i classici della nostra letteratura ».

L'anno venturo festeggeremo il centenario della rivolta dei decabristi, e quest'anno festeggiamo il centenario del Piccolo Teatro.

Il piccolo Teatro fulcro dell'attività teatrale di generazioni che si sono succedute l'una all'altra nel corso di questo secolo, ha rispecchiato tutte le emozionanti peripezie della società russa e dell'arte russa.

Naturalmente, il teatro imperiale soggetto alla censura non poteva farlo in maniera del tutto aperta, ma è straordinario che proprio questo teatro, fregiato del titolo di « imperiale », sia stato considerato sempre e da tutti come antiimperiale. I liberali e i radicali russi riuscirono a strappare alla Corte il Piccolo Teatro e a occuparlo, dominandolo a tal punto che ci si stupisce dell'influenza relativamente scarsa esercitata sulle sue sorti dal compromesso concluso dietro le quinte fra gli esponenti dell'opposizione e il ministero di Corte.

Basti dare una scorsa a tutto quel che si è scritto sul Piccolo Teatro fin dalla nascita della critica russa, prendendo le mosse da Polevoi e Belinski fino a questi ultimi dieci anni, per vedere in qual conto fosse tenuto il Piccolo Teatro da tutta la parte progressiva della società russa.

Certo, il teatro non poteva esprimere a piena voce le aspirazioni piú sinistrorse dell'intelligentsia russa, ma

quel che esso perdeva — in parte anche rispetto alla letteratura — quanto all'*audacia* del pensiero, lo guadagnava a usura con la vivezza dell'esposizione. Rappresentati in questa sede, *Che disgrazia l'ingegno!*, *L'ispettore generale*, le scene del « regno delle tenebre » di Ostrovski, le satire di Suchovo Kobylin, il teatro di Schiller, Shakespeare e Hugo si trasformavano in altrettanti colpi allo spirito delle tenebre che regnava sulla Russia, e Belinski e Dobroliubov fanno a gara nel moltiplicare, con voce commossa, gli elogi di questo teatro.

Molti aspetti della sua drammaturgia, un tempo estremamente polemici per il loro contenuto, ci paiono ormai alquanto sbiaditi e smorzati; ma ogni serio amico del teatro deve, secondo me, riconoscere che i *metodi* impiegati dal Piccolo Teatro erano in piena armonia con i compiti che ha da proporsi un teatro ricco di contenuto e di socialità.

Ben presto (ai tempi di Stcepkin) il teatro assimilò il realismo dettato proprio da queste esigenze sociali.

Il Piccolo Teatro doveva evidentemente respingere quella stilizzazione scenica che, deformando la realtà, rende poco convincenti sul piano artistico le tesi espresse sul conto di questa realtà, tesi che costituiscono il centro di gravità per un teatro a tendenze sociali.

Ma, visto che per un teatro simile il centro di gravità consiste nelle tesi, esso non aveva bisogno di mettersi a copiare minuziosamente la vita. Non si tratta di riuscire a convincere con l'impeccabilità dello « scimmiottamento » raggiunta attraverso il contributo dell'attore, del regista, dello scenografo, ecc... Un realismo fondato sull'illusione non è che una girandola di trucchi, altrettanto lontana dal teatro sociale come i funambolismi della « biomeccanica ». Il teatro sociale, dopo averlo creato, allontana il « tipo » dai suoi modelli viventi. Può perfino sospingere lievemente i tipi in questione verso l'iperbole, la caricatura, per sottolinearne gli aspetti piú caratteristici, non esitando, ove occorresse, ad alterarne le proporzioni in misure non consentite nella realtà viva. Anche il realismo del Piccolo Teatro era cosí fatto.

Ma il Piccolo Teatro, oltre ad essere un teatro *realistico*, era anche un teatro profondamente *teatrale*, e l'aspetto sociale del contenuto di questo teatro lo portava verso una giusta via di mezzo. Il teatro non perseguiva intenti di spettacolarità fine a se stessa. Questo compito gli pareva troppo vacuo. Esso temeva come la peste la mera didattica, che poteva trovar posto in altre manifestazioni della vita culturale. Il teatro capiva che la sua funzione doveva essere del tutto particolare, che la sua forza consisteva proprio in quel differenziarsi dalla pubblicistica e dall'aperta predicazione, nel quale andava cercata la conferma del suo livello artistico. Lo spettatore non doveva quasi notare quelle tesi che per il teatro sono invece il nocciolo della questione. Lo spettatore si appassiona e si entusiasma anzitutto per la vivacità e la varietà degli avvenimenti che gli scorrono davanti. La conclusione viene naturale: appassionare, riuscire efficace, ecco gli scopi di un teatro a carattere sociale.

Pertanto il Piccolo Teatro era sempre *psicologico*. L'attore del Piccolo Teatro cercava, mediante il trucco, la mimica, il gesto, l'intonazione, di rendere l'essenza interiore del tipo rappresentato. Considerando il tipo come un fenomeno sociale, questo teatro non poteva appagarsi di coglierne semplicemente gli aspetti curiosi, e nemmeno poteva semplificarlo al punto da farne un manichino. Esso doveva compiere un esperimento di carattere scientifico-artistico, doveva, mediante le poche manifestazioni della Kabanicha o di Caterina, consentirci di penetrare nel profondo della natura di questi personaggi, e, insieme, di quei gruppi sociali e di quelle tendenze che servivano a caratterizzare queste figure.

Un teatro come il Piccolo doveva essere un teatro *sociale*. È difficile immaginare un sociologo russo, desideroso di esaminare il materiale concreto della società

russa per elaborarlo dal punto di vista sociologico, il quale si esima dal parlare di Griboiedov, Gogol e Ostrovski. Per comprendere a fondo questi autori, considerandone i drammi e le commedie come documenti eccezionali per la loro potenza espressiva e per il loro significato, è indispensabile conoscere l'interpretazione offertane dal Piccolo Teatro, poiché si trattava di un'interpretazione veramente classica, nel senso che si era riusciti a raggiungere un'intima fusione artistica tra l'autore, la scena e il pubblico.

Una magnifica peculiarità del Piccolo Teatro era il fatto che al centro della sua attenzione si trovava la *parola.* La potenza della parola quale strumento sociale doveva crescere immensamente nella nostra epoca. Il Piccolo Teatro è al servizio della *parola* e a tal fine innanzitutto esso esige un atteggiamento serio nei confronti della parola quale *suono.* Esige il massimo di *potenza espressiva* della parola, e verso questo centro di massima potenza espressiva della parola esso conduce anche tutta l'arte degli attori, la regia e la scenografia. Veri spettacoli del Piccolo Teatro sono quelli nei quali *tutto* serve da accompagnamento corale a una *parola* elastica e possente.

In tal modo, se creeremo *un nostro* teatro nuovo, un nostro teatro *sociale,* non avremo da imparare da nessuno se non dal Piccolo Teatro.

Quando si festeggia un anniversario, si devono dire cose gradevoli, ma questa è in fondo un'abitudine degli accademici borghesi. Noi dobbiamo dire qui tutta la verità. Noi conosciamo benissimo i rimproveri mossi all'indirizzo del Piccolo Teatro. Due rivestono un particolare rilievo. In un primo luogo, il Piccolo Teatro si è indebolito, i suoi grandi vecchi stanno uscendo, l'uno dopo l'altro, di scena e le sue forze giovani non ci offrono una garanzia sufficiente di poter continuare sullo stesso piano le tradizioni di Stcepkin, di Mocialov, della Ermolova ecc.

Ma devo aggiungere che questo rimprovero è almeno in parte superficiale. Nessuno può nutrire dubbi sul fatto che il teatro russo prima della rivoluzione sia passato attraverso crisi anche profonde, inasprite dal fatto che non attingeva il suo nutrimento a succhi di contenuto sociale. Mentre gli altri teatri potevano trarre linfe vitali dall'*humus* degli estetismi d'ogni specie, era naturale che il Piccolo Teatro cominciasse a deperire. Esso viveva nel passato. Ma è un fatto che questo passato, oltre ad essere migliore del presente reazionario di quei tempi, era situato piú vicino a noi.

Possiamo quindi affermare: non appena i nuovi fermenti ricchi di contenuto sociale fluiranno nelle arterie del Piccolo Teatro, esso rifiorirà nuovamente.

A questo punto udiamo il *secondo* rimprovero: il Piccolo si allontana con soverchia lentezza dalle vecchie posizioni, risponde con slancio inadeguato al richiamo della rivoluzione.

Il lettore comprende che un teatro come il Piccolo non può avanzare sfruttando i vari trucchi del formalismo contemporaneo. Per il Piccolo Teatro avanzare significa trovare nuovi drammi.

E noi certamente li avremo. Senza dubbio stanno per nascere capolavori di autentica drammaturgia sociale; lo possiamo predire esattamente come affermiamo che in autunno l'uva dovrà maturare. Ma finora non ci siamo arrivati.

Io sono membro effettivo del consiglio artistico del Piccolo Teatro, che ha esaminato decine di opere, fra cui anche opere di drammaturghi comunisti. Abbiamo dovuto riconoscere che alcune di queste non sono abbastanza interessanti dal punto di vista sociale o perfino inaccettabili, sempre da questo punto di vista. Altre, scritte con le migliori intenzioni comuniste, sono prive di qualsiasi talento. Ce ne sono state anche di quelle d'un certo livello artistico e dotate di grande *pathos* rivoluzionario, ma gli autori non hanno saputo adattarle alle

esigenze della scena, cosicché rappresentarle, perlomeno con i mezzi a disposizione del Piccolo Teatro, cioè senza ricorrere a trucchi di sorta, sarebbe estremamente difficile. Nondimeno nel repertorio del Piccolo Teatro sono entrate alcune opere che si possono considerare come anticipazioni molto interessanti di una drammaturgia nuova.

Conosco troppo da vicino il Piccolo Teatro per non essere intimamente persuaso che la nuova drammaturgia troverà proprio nel Piccolo Teatro gli interpreti adatti, senza che questo sbarri la via al sorgere d'un teatro di agitazione e propaganda, estraneo all'ambito del Piccolo Teatro. Sono altresí convinto che questa nuova drammaturgia sarà per il Piccolo Teatro l'acqua fresca che gli restituirà, come per incanto, la sua balda giovinezza. Per un uomo cent'anni sono un limite, forse l'estrema decadenza, ma per un ente sociale cent'anni di vita sono forse appena l'adolescenza, soltanto il termine indispensabile, forse, per consentire alla fenice di abbandonarsi alla fiamma che la rinnoverà.

Il Piccolo Teatro, per i suoi metodi di recitazione — alludo particolarmente a quelli che hanno contrassegnato l'epoca del suo massimo rigoglio, — s'inserisce proprio in quella parte della cultura russa che ci è particolarmente cara. Esso è stato anche l'espressione del fior fiore dell'intellighentsia e le ha fatto da maestro.

Quest'intellighentsia, a volte di tendenze rivoluzionarie, non poteva naturalmente manifestare in pieno le proprie idee sulla scena dei « teatri imperiali » e le toccava, per cosí dire, lottare e insinuarsi, ma ciò che questa tribuna perdeva sul piano della libertà, lo riguardagnava sul piano dell'arte. *Che disgrazia l'ingegno!* o *L'ispettore generale*, grazie alle doti congiunte degli autori e degli esecutori, esercitavano un'influenza molto piú profonda di certi libelli rivoluzionari. I giganti del pensiero europeo e Ostrovski, grande pittore di costumi, acquistavano, tramite il Piccolo Teatro e i suoi

metodi scenici, tanta risonanza da consentire alle loro voci di trovare un'eco in qualsiasi cuore umano. Siccome il nostro teatro, checché se ne dica a sinistra e a destra, dovrà inevitabilmente ritornare sulla via della predicazione artistica, di cui le masse hanno bisogno e alla quale anelano, davanti al Piccolo Teatro e ai suoi metodi scenici si schiudono prospettive quanto mai lusinghiere. Occorre soltanto che questo teatro comprenda pienamente quali sono le sue forze e quale l'atteggiamento da tenere nei confronti della realtà attuale per poter adempiere, ancor meglio di prima, la funzione assolta nel periodo del suo maggior splendore.

D'altronde, il Piccolo Teatro non può risolvere i suoi problemi da solo. La soluzione potrà venirgli soltanto, dopo che si sarà provveduto a un'adeguata organizzazione della sala, dalla nascita di una drammaturgia rispondente alle necessità dei nostri giorni e dal rafforzamento e rinnovamento delle sue grandi tradizioni.

II

La cultura russa è giovane, ma negli ultimi cento anni ha fatto passi da gigante.

Molti studiosi di varie tendenze vorranno avere con i lettori un proficuo scambio di vedute sul centenario del Piccolo Teatro.

Mi piacerebbe che in un libro, dedicato al centenario di questo teatro, vi fosse anche qualche riga scritta di mio pugno, considerando che, da circa un decennio, ho avuto, negli sviluppi della sua storia, qualche ingerenza, rappresentata dall'applicazione di particolari criteri alle misure che mi son trovato a prendere nei suoi confronti.

Il Piccolo Teatro, nato per essere esclusivamente un teatro imperiale, un ente asservito alle direttive quanto mai reazionarie del ministero di Corte, rimase fedele alle sue origini fino alla rivoluzione di febbraio.

Tuttavia proprio ai teatri drammatici del gruppo dei teatri imperiali toccò la ventura di essere l'arena in cui si svolse la lotta tra i circoli piú retrivi dei grandi latifondisti e della burocrazia, che maneggiavano a piacer loro il ministero di Corte, e la parte liberale della società russa, che di fatto stava costruendo la propria cultura e che, dopo essersi impadronita quasi interamente della letteratura russa, voleva fare altrettanto con il teatro. Le sue forze operanti erano i drammaturghi, gli attori e gran parte del pubblico, in special modo quello dei posti a buon mercato.

Una volta, nella sede di un importantissimo ente governativo, Vladimir Ilic mi disse[1]: « Checché ne diciate, l'opera e il balletto rappresentano i residuati di una cultura esclusiva da signori ».

L'affermazione di Lenin è sostanzialmente esatta. L'opera, e un po' meno il balletto, rispecchiano, insieme con i gusti della grande borghesia (Wagner), alcune tendenze liberali (Verdi), e perfino un pizzico di populismo democratico (Mussorgski), ma è innegabile che la struttura complessiva della grande opera, di questi spettacoli musicali di *gala* e soprattutto del balletto, nella sua forma sopravvissuta soltanto in Russia, si compone, naturalmente, nelle movenze signorili di prammatica in una festa di Corte.

Tuttavia non per questo si deve precludere a tali spettacoli, con un giudizio aprioristico, la possibilità di inserirsi nella nostra cultura dapprima come materiale di studio e poi, *mutatis mutandis*, come forma d'arte riconosciuta.

Non per niente si legge nel nostro programma che l'arte, creata dai proprietari terrieri e dai funzionari per

[1] Per Lenin il Bolscioi veniva a costare troppo allo stato sovietico mentre mancavano i mezzi « per conservare in vita le scuole nei villaggi » e inoltre esisteva l'altro motivo riferito da Lunaciarski qui sopra.

esclusivo uso delle classi dominanti, deve farsi patrimonio di tutto il popolo.

Non è questa la sede adatta per lunghi ragionamenti su quando e come l'opera e il balletto possano dalla forma originaria di rappresentazioni d'etichetta tramutarsi in una realtà socialista. Ho già avuto occasione di toccare piú o meno di sfuggita questo argomento, e a piú riprese, ma spero di poterci tornare su piú diffusamente.

Ma, comunque sia, mentre per lo zar e i cortigiani opera e balletto rappresentavano in certo qual modo un bottino messo al sicuro, il dramma seguitava a dibattersi fra le loro mani, cercando di fuggire.

Inoltre si ricordi che per il liberalismo e per il populismo russo era piú difficile occupare il teatro Aleksandrinski, nella Pietroburgo cortigiana e ministeriale, che il Piccolo Teatro in una Mosca piú libera.

Se pensiamo poi che in ogni tempo e in ogni paese la censura ha maggiormente infierito sul teatro che non sulla letteratura in generale, tanta minor tolleranza ci si poteva aspettare dal ministero di Corte nei confronti dei teatri imperiali: poteva essere quello il terreno adatto per seminarvi fermenti rivoluzionari?

E non si può fare a meno di scorgere un segno della forza dell'opinione pubblica russa nel modo con cui essa, sia pure entro certi limiti, riuscí ad impadronirsi di queste scene, determinando in definitiva la fisionomia dei teatri imperiali di prosa, e soprattutto del Piccolo Teatro.

La reazione accolse piú o meno a denti stretti tanto il teatro di Griboiedov, di alto livello artistico, slavofilo e di elevatissimi sentimenti, quanto il teatro di Gogol, che dietro la maschera di un grottesco semirealistico feriva molto piú nel profondo e molto piú in alto di quanto supponesse lo stesso autore; e, infine, il teatro di Ostrovski, rutilante, denso e, nonostante tutto il suo riserbo, di carattere progressivo. Venivano di rincalzo il teatro di Suchovo-Kobylin, polemico e corrosivo, che

forse soltanto in questi ultimi tempi ha trovato la sua giusta valutazione, le opere populiste di Potechin e i due capolavori di Tolstoi [2], che suscitarono lo sdegno di Pobedonostsev e di Alessandro III.

Si aggiungano a questo le opere di Hugo, come l'*Ernani* e il *Ruy Blas*, *I masnadieri* e *Amore e raggiro* di Schiller, l'*Egmont* di Goethe, l'umanissimo teatro di Shakespeare e poi ditemi: poteva questo repertorio venire incontro ai gusti dello zar e della sua cricca? Poteva mai essere un repertorio « imperiale »? No, perché era un repertorio liberale, universitario, buono per gli *zemstvo* e per l'intellighentsia.

Si trattava, lo ripeto, di un liberalismo molto limitato, e assai di piú poteva fare la letteratura. Non è certo con criteri comunisti che si possono giudicare direttamente i valori politici e sociali di questa opposizione artistica.

Ma il marxismo si distingue proprio perché, riuscendo infallibilmente a smascherare qualsiasi riserva mentale, qualsiasi opportunismo, determina al tempo stesso con estrema precisione il relativo valore storico-politico di qualsiasi manifestazione del progresso.

Tuttavia, in un fenomeno come il teatro, il repertorio non riveste un'importanza determinante. Lo si può cambiare in qualsiasi momento, mentre non si possono mutare le tradizioni sceniche, i metodi formali impiegati nella recitazione, in una parola le peculiarità essenziali dell'arte teatrale.

Noi possiamo mantenere in vita, del repertorio di quello stesso Piccolo Teatro, soltanto la parte migliore, veramente classica, e per di piú attribuendole esclusivamente un significato storico-culturale.

Da solo, questo repertorio ben difficilmente potrebbe giustificare l'esistenza del Piccolo Teatro ai nostri giorni. Per chiunque, e anche per lo stesso direttore del

[2] *La potenza delle tenebre* e *I frutti dell'istruzione.*

teatro, è chiaro che questo repertorio dev'essere integrato da opere capaci di rispecchiare la vita, le aspirazioni e i bisogni del periodo postrivoluzionario.

È di un'evidenza palmare che un teatro veramente vivo della nostra epoca potrà essere soltanto quello capace di darci la personificazione artistica e scenica di una drammaturgia nuova, con i suaccennati caratteri distintivi.

A questo punto ci dobbiamo chiedere fino a qual punto un teatro, avvezzo a rispecchiare una determinata ideologia del passato, sia adatto per fare da specchio a un'ideologia nuova. Ma prima ancora ci dobbiamo chiedere quale fosse il carattere formale dell'arte scenica del Piccolo Teatro nel suo repertorio di maggior splendore, che d'altronde abbraccia quasi l'intero corso della sua vita, dagli anni della piú intensa attività di Stcepkin fino all'apogeo del grande talento della Ermolova.

Qualsiasi persona colta dovrà limitarsi a rispondere cosí: la caratteristica principale dell'arte scenica del Piccolo Teatro fu sempre il realismo, anche se un po' smorzato, ma pronto in ogni occasione a servire l'ideale della verità nel descrivere la vita.

Si può anzi dire che il Piccolo Teatro sia stato e che cerchi di continuare ad essere il teatro piú realistico del mondo.

D'altronde, i concetti di realismo e di verità nei confronti della vita non sono abbastanza netti, e si può chiarire la fisionomia del Piccolo Teatro soltanto paragonandolo ad altre istituzioni del genere.

Prendete, ad esempio, i migliori teatri francesi: nella tragedia classica, romantica, moderna, o d'imitazione, la scena francese conserva il retaggio di una declamazione ritmica elevata nel tono e di un gestire convenzionale, teatralmente esatto, ma che non s'incontra mai nella vita. Nella commedia i francesi amano il brio, il grottesco, o l'eleganza sgargiante e pirotecnica, reperibili nella vita solo in quegli ambienti — certi brillanti salotti, i

circoli della *bohème* artistica ecc. — dove la vita s'innalza coscientemente fino al livello dell'arte teatrale. È impossibile trovare l'autentica realtà sulla scena francese, tranne forse in qualche personaggio secondario, incarnato da un caratterista. In Francia l'unico teatro realistico era quello di Antoine, ma, in primo luogo, esso spiccava paradossalmente sullo sfondo generale, e in secondo luogo, dovrò ancora parlare di questo realismo che non assomiglia a quello del Piccolo Teatro[3].

Il teatro tedesco ci offre un'altra maniera di declamazione tragica, tuttavia non meno artificiosa di quella francese. Il teatro comico dei tedeschi tende spesso alla verità naturalistica, ma nei casi in cui non imita, nella misura in cui vi riesce (e a Vienna ci riescono magnificamente), lo chic francese, finisce per cadere nel grottesco ultrarealistico. Meininger e Moissi seconda maniera formeranno oggetto di un discorso particolare.

Straordinariamente realistico è il teatro italiano; tutti i grandi artefici di questo teatro, pur cosí differenti fra loro, sono degli autentici realisti. Già la Ristori, attrice della verità, si contrapponeva alla Rachel, attrice della teatralità. I due giganti Salvini e Rossi si distinguevano l'uno dall'altro, ma piú di tutti colpiva in essi la straordinaria, immediata, vivissima umanità, per nulla offuscata né dallo sbalorditivo talento formale del Salvini né dalla tecnica magistrale e meditata del Rossi. Eleonora Duse è la verità scenica per antonomasia, quella verità che Ermete Novelli, una specie di geniale scimmia della vita, solleva al livello di un'illusione. Zacconi è veritiero come la scienza, è un clinico. Grasso nelle scene di passione e d'ira lasciava senza fiato al punto che talora il pubblico veniva preso dal panico. Ma l'Italia, paese che vanta eccelse personalità di attori, quasi sempre realisti, non ha mai avuto un teatro verace, perché non ha mai avuto niente che meritasse il nome di compagnia.

[3] Dato che nel Théâtre Antoine si eccedeva nella ricchezza dei particolari e in un certo periodo della sua esistenza nella propensione per un vero e proprio naturalismo.

Ho messo parecchie volte in risalto alcune forme di teatro realistico: Antoine, i Meininger[4] Moissi... Ciò dipende dal fatto che il loro realismo non è affine a quello del Piccolo Teatro, mentre lo si ritrova negli spettacoli realistici del Teatro d'Arte.

In che cosa le tendenze realistiche del Teatro d'Arte (che ha avuto e ha anche altre tendenze) si differenziano dal realismo classico del Piccolo Teatro?

Il realismo teatrale classico opera nell'ambito della pura teatralità, sdegna qualsiasi illusionismo, non ripudia i collaudatissimi metodi dell'espressività scenica, esige la chiarezza della dizione, la precisione del gesto, una certa esagerazione cartellonistica del personaggio e di ogni scena; riassume, sottolinea, respinge tutto ciò che è secondario, ricorda che da lontano lo stanno guardando col binocolo migliaia di persone, reputa che a teatro sia interessante soltanto la sintesi, rifugge dalle sfumature e dai particolari.

L'impressionismo piú moderno è contrario a tutto ciò; nel suo sforzo di cogliere la verità della vita in quanto tale esso vuol liberarsi il piú possibile dalle convenzioni teatrali (la quarta parete!), aspira all'illusione, chiede all'attore che egli « viva sulla scena », ritiene che nella vita tutto sia interessante, che l'artista vi debba frugare dentro con il microscopio, analiticamente; per il maggior elogio consiste nell'illusione delle esperienze quotidiane, esso rifugge da ogni ostentazione del carattere, dal pathos, dai coturni, e in tutto ciò ravvisa la menzogna convenzionale del teatro. Antoine seguiva audacemente questa linea. I Meininger, respingendo la recitazione tedesca convenzionale, aspiravano all'illusionismo

[4] Fra il 1874 e il 1890 il teatro dei Meininger aveva compiuto varie *tournées* per l'Europa e Lunaciarski aveva potuto assistere ad alcuni dei suoi spettacoli.

nell'ambiente e nelle scene di massa. Moissi desidera rimanere se stesso quale che sia la parte interpretata, vuol solo variare lievemente un unico tipo fondamentale: quello del lirico, tenero, sincero e dall'anima semplice.

Da questo confronto emerge chiaramente, almeno lo spero, che il teatro realistico classico russo serve per l'appunto quella verità che è perfettamente compatibile con la ribalta e con le quinte, e non vuole essere un riflesso della vita, esatto ed analitico, ma una sua trasfigurazione generalizzatrice e semplificatrice.

E ancora due parole su quest'altro aspetto della questione: tanto il teatro Aleksandrinski che il Piccolo, quando si sviluppavano parallelamente al « grande gruppo », *peredvzniki,* al grande romanzo e alla letteratura populistica, erano realistici, ma il teatro Aleksandrinski, pur giungendo sovente a disporre di un complesso magnifico, era piú « italiano », poneva maggiormente l'accento sul virtuosismo dei singoli talenti, mentre il Piccolo, pur avendone a sua disposizione un gran numero, mirava soprattutto a un'esecuzione ben concentrata, senza per questo aver mai tentato di asservire l'attore al regista.

Ecco perché ritengo giusto affermare che il Piccolo Teatro è sostanzialmente il teatro della verità scenica.

Ci si può chiedere se un teatro simile sia veramente necessario alla nostra epoca nuova. È possibile avere un repertorio capace di soddisfare le esigenze della parte piú importante del nuovo pubblico e, insieme, di estrinsecarsi nella maniera piú compiuta proprio attraverso il realismo scenico?

Non è possibile rispondere a questa domanda senza prima esserci orientati almeno sommariamente tra le forme di teatro nuovo, che si stanno già delineando, e l'importantissima questione di come è composto il nuovo pubblico.

Ho già ricordato che insieme col Piccolo Teatro o, come alcuni ritenevano, in sua vece era apparso il Teatro d'Arte.

In occasione del venticinquesimo anniversario di questo teatro, ho dovuto parlarne e scriverne con una dovizia di particolari. Pertanto qui mi limiterò allo stretto necessario. Nonostante gli enormi meriti del Teatro d'Arte, il suo futuro — ammettendo che esso si sviluppi, segua la strada giusta, vale a dire se il suo sviluppo non verrà influenzato da fattori esterni — è meno chiaro del futuro del Piccolo Teatro. In effetti, la parte impressionistica, diciamo cechoviana, del Teatro d'Arte rispecchiava gli stati d'animo decadenti dell'intellighentsia. Spero di non apparire indiscreto, riferendo che fu lo stesso Nemirovic-Dancenko a prospettare la possibilità di salvare le rappresentazioni cechoviane solo modificandole interamente e filtrandole con l'ironia, ma è evidente che anche l'aspetto simbolico del Teatro d'Arte — Ibsen, Hauptmann, Andreiev, Hamsun — non viene ripreso dal teatro, e la continuazione di questa linea, mediante il profondo mistero del *Caino*[5], non è stata coronata da successo. A quanto si può sentire, lo stesso vecchio Teatro d'Arte non sa bene che linea seguire.

Per il momento si deve parlare piuttosto del Primo e del Terzo « studio ». Ma occorre parlarne in relazione al cosiddetto teatro formale. E almeno per ora dobbiamo rilevare che tanto l'illusionismo impressionistico quanto il simbolismo delicato, lirico o filosofeggiante, vale a dire le corde migliori che abbia al suo arco il vecchio Teatro d'Arte, non vibrano piú all'unisono con i nostri tempi.

Il miglior teorico, e per molti versi il miglior costruttore del teatro formale, battezzato « neorealismo », è, o piuttosto era, A. Ia. Tairov.

Egli dava una nuova interpretazione della parola « realismo ». Per lui realismo significava non soltanto la

[5] La tragedia di Byron fu messa in scena per la prima volta dal Teatro d'Arte il 4 aprile 1920 e resse soltanto per otto rappresentazioni.

rinuncia all'illusionismo, ma anche a qualsiasi verità della vita. « La verità della vita in scena diventa menzogna », diceva Tairov. È sufficiente che l'attore voglia convincersi anche per un solo minuto di essere Ippolito, per trasformarsi in un bugiardo, sia pure sul piano dell'arte, mentre un autentico attore deve rimanere Tseretelli anche nei panni di Ippolito, dando la misura chiara e lampante del suo virtuosismo di attore nella dizione e nel gesto. In una parola, il teatro rifugge totalmente dal compito scespiriano, di essere lo specchio della vita, basta a se stesso, come il circo, che è pienamente realistico.

Per qualsiasi marxista riesce del tutto evidente che questo teatro, privo di contenuto, non è che lo specchio di un'epoca priva di contenuto; il riflesso russo, molto ardito, dell'estetismo formale borghese dell'Occidente, sostituitosi, con la sua chiassosa dinamica esteriore e con la sua baldanza da *fox-trot*, alle vecchie tendenze decadenti, ma che non meno di queste ultime denuncia il pallore mortale della borghesia. Il Teatro da Camera era giovane e pieno di forze, la rivoluzione non lo aveva fiaccato, prova ne sia che, per un certo periodo, esso riuscí a seguire, con ancor piú vivo splendore di prima, il cammino del formalismo, ma il suo sensibile direttore aveva compreso che questa specie di teatro non avrebbe potuto attecchire nell'epoca nuova. S'era dichiarato che il teatro tornava alle emozioni, alle idee. Si riuscí a dissimulare la deviazione teorica con discreta abilità; in pratica si rappresentò *L'uragano*, in cui rimaneva soltanto una pallida reminiscenza del formalismo, mentre lo spettacolo correva sui binari del realismo, come lo intendeva il Piccolo Teatro, dimostrando in tal modo che eccellenti attori formalisti si trasformavano in attori abbastanza mediocri, una volta messi a interpretare un dramma realistico. Non c'è niente da aggiungere, è un fenomeno che parla da sé.

Nonostante l'aperto dissidio fra i teatri di Meyerhold

e di Tairov, all'inizio essi si assomigliavano molto in linea di principio. Per Meyerhold il contenuto rivoluzionario era un fatto assolutamente fortuito, in quanto egli si dichiarava deciso fautore del teatro formale, tipo circo, tipo varietà, e piú tardi anche di tipo cinematografico. Sorvolando sul carattere casualmente rivoluzionario del contenuto, si può dire cosí: in occidente la borghesia stava passando, attraverso il cubofuturismo, dalla decadenza all'americanismo. Era un processo di risanamento interiore, che rispecchiava le vie di sviluppo di un feroce imperialismo. A un molle estetismo idealistico, parzialmente riprodotto dal Teatro d'Arte, era seguito un estetismo semiginnastico, paradossale, da virtuosi. Di qui la borghesia s'era avviata verso un certo imbarbarimento, preso in prestito non tanto dall'America, paese artisticamente primitivo, quanto dai negri americani. Ciò che per i negri non è che uno scoppio di giocondità barbarica, sembra agire sulla borghesia come un *doping*, esprimendosi con una grande varietà di colori, rumori assordanti, quasi sempre con un pizzico di pornografia, che serve a caratterizzare nel miglior modo possibile la sfrenata vitalità esteriore del periodo che vede la lenta morte della borghesia tra l'imperversare dell'elettricità e dei cannoni.

Com'è naturale, alcuni seguivano con profonda tristezza queste tendenze del teatro russo.

Tuttavia, se la rivoluzione russa costrinse il Teatro da Camera a passare dal neo-realismo al realismo, essa pose anche Meyerhold di fronte all'evidente necessità di portare in primo piano il contenuto. Meyerhold lo dichiarò apertamente all'inizio della stagione 1923-'24. Egli aveva dinanzi a sé due strade: o avvicinarsi al realismo (lo si nota in parte in numerose scene de *La foresta*, il cui colorito, a dire il vero, è stato tratto dalla tavolozza impressionistica del Teatro d'Arte), o seguire la via del cinema e del *music-hall*, che può anch'essa avere un contenuto, pur tenendosi lontana da qualsiasi approfon-

dimento psicologico, da qualsiasi espressione armoniosa di un'idea in quanto tale. Qui si accampano in primo piano lo spettacolo, il trucco, ma e l'una e l'altra cosa possono facilmente assumere il carattere d'un cartellone caricaturale o pubblicitario.

Come ho già detto piú volte, in questa forma è una specie di teatro che può anche rendersi utile: essendo estremamente accessibile a chiunque (talvolta, anche troppo), fa presa su un pubblico formato sia da elementi generati dalla Nep, solo desiderosi di facili divertimenti, sia da magnifici giovani semiproletari d'ambo i sessi, pieni della gioia di vivere, ma troppo spesso ancora non abbastanza colti.

Tutto ciò può portare il teatro americanizzato a successi clamorosi, assicurandogli non soltanto il posto che gli spetta di diritto, e che non gli contesto affatto, ma quasi il rango di teatro modello, con funzioni di guida.

Ma questo non può durare a lungo. La rivoluzione ci pone dinanzi a problemi cosí gravi e numerosi, a tante situazioni critiche e appassionanti, impegna cosí categoricamente l'arte a porre in risalto la nuova psicologia e un profondo pensiero artistico-filosofico a guisa di commento, che un teatro intelligente, animato da autentico calore di sentimenti e da sottile, pungente ironia, deve trovare, senz'altro e in breve tempo, il posto che gli spetta di diritto.

Né la biomeccanica, né il neo-realismo, né il simbolismo idealistico, né l'impressionismo, con le sue sfumature e i suoi particolari, potranno andar bene per questo teatro. Il carattere cartellonistico non gli si addice, come d'altronde quello miniaturistico; gli occorre l'affresco, vale a dire una grande finezza artistica, non disgiunta dall'indispensabile carattere monumentale. Certamente questo teatro supererà i modelli offerti in passato dal Piccolo Teatro, ma a patto di ripercorrerne la via. Gli occorrerà, per l'appunto, l'ampiezza di Stcepkin-Mocialov, gli occorreranno la Sadovskaia, la Ermolova! Ecco perché è indispensabile difendere a spada tratta questo nostro teatro di Mosca, ormai centenario. Sarebbe una vera disgrazia se questa tradizione fosse infranta.

Tuttavia dobbiamo riconoscere che accanto a queste prospettive ce ne sono anche altre. Il teatro formale di ogni tipo, accanto al Teatro d'Arte, ha dato vita a numerosissimi elementi nuovi. Non è difficile immaginare il teatro sintetico, pronto a trarre partito da tutti i ritrovati di questi ultimi decenni, perfezionandoli, mitigandoli, e facendone un tutto unico.

Volere o no, è proprio questa la via che hanno imboccato gli « studi » del Teatro d'Arte; di qui il loro eclettismo, la mancanza di un indirizzo preciso; sia il Primo sia il Terzo « studio » sono teatri nei quali il talento non fa certo difetto.

Del Terzo « studio » è ancora difficile parlare con sufficiente precisione. Il Primo « studio », che si sta trasformando in un grande teatro, ci ha già offerto una lunga serie di spettacoli di gran valore; ma non è un segreto per nessuno che questo « studio » non solo è sprovvisto di una qualsiasi ideologia sociale o filosofica, ma anche di un'ideologia teatrale; esso ricalca, spesso su larga scala e con molto talento, splendidi modelli, ma la sua bandiera sembra portar scritto: « Va bene tutto ciò che non è noioso ».

Ma, abbia pure tutto il talento che si vuole, una compagnia non può creare in tal modo un vero grande teatro; deve approdare a una qualche riva, ciò che apparirà ancor piú evidente quando sarà ben definita la fisionomia del pubblico.

Finora si tratta di una fisionomia dai tratti molto imprecisi. La parte piú importante del pubblico, vale a dire il proletariato, ne è la minoranza, senza contare che questo pubblico proletario non è ancora ben sicuro dei propri gusti e in base alle prime, a volte elementari esperienze dei corrispondenti operai teatrali è possibile intuire il travaglio che accompagna questo processo.

Un pubblico veramente ottimo, cordiale, e che per di piú sente il bisogno del teatro, è quello dei giovani comunisti e degli studenti proletari.

Ma la vera sostanza della nostra crisi teatrale consiste per l'appunto nel fatto che noi « vendiamo » il teatro, mentre il nostro pubblico piú autentico non possiede i mezzi per acquistarlo.

Cosí in tutte le sale teatrali vediamo in prepondèranza — non i *nepmen*, sarebbe sciocco pretenderlo; dato che non sono poi tanto numerosi — ma funzionari sovietici con le loro famiglie, dallo specialista d'alto livello fino alla dattilografa d'ufficio.

Non è che piccola borghesia, i cui strati piú intellettuali hanno in questo periodo idee molto confuse e ignorano essi stessi quello che vogliono, ma essa costituisce un gruppo forte e proprio il suo sbandamento si riflette nell'eclettismo degli « studi »; una specie di vicolo cieco nel vecchio Teatro d'Arte e, sia detto senza offesa per il teatro di cui stiamo celebrando il centenario, una certa difficoltà per il processo di ascesa del Piccolo Teatro.

La parte piccolo-borghese di questo pubblico è portata naturalmente ad amare il melodramma sdolcinato, la farsa a buon mercato, ed ha anche il gusto della novità. Tuttavia devo dire che sa accendersi d'entusiasmo anche per il buon teatro, purché accolga una giusta dose di palpitante attualità e un anelito a vasti orizzonti.

In generale, noi lottiamo per accaparrarci tutto questo pubblico e, man mano che esso verrà rieducato nello spirito sovietico, i suoi gusti cambieranno nel senso che abbiamo detto piú sopra.

Quale dovrà essere l'evoluzione di questo pubblico? Un aumento percentuale degli elementi proletari, oltre tutto sempre piú cospicui, un aumento percentuale di giovani, per giunta sempre piú preparati, il cambiamento di gusti dei funzionari d'ogni livello, nel senso di un loro avvicinamento a questa linea.

Proprio in questo quadro generale si può situare piú

che degnamente l'attività del Piccolo Teatro. Il compito dei suoi dirigenti e dei suoi collaboratori è di portare a termine il seguente programma:

1. Mantenere in vita la magnifica tradizione della verità scenica, seguitando a rappresentare il repertorio classico nello stile piú classico possibile.

2. Integrare la compagnia con giovani intelligenti, immettendoli nei suoi ranghi direttamente e attraverso lo « studio ».

3. Completare il repertorio con opere nuove, soprattutto con quelle capaci di rispecchiare i fatti o lo spirito della nostra epoca e tali da poter essere rappresentate con metodi realistici, psicologici.

4. A tal fine stimolare gli attori affinché studino attentamente i costumi e i tipi del nostro tempo, con tutti i suoi problemi sociali.

Sono intimamente persuaso che il Piccolo Teatro sia in grado di riuscirvi. Ce lo garantisce anche il fatto che alla sua testa si trovi un uomo capace di tener vive le tradizioni del teatro, un uomo serio che, sia nella veste di direttore, sia come attore, ne è perfino in una certa misura la personificazione. A. I. Iugin ama il suo teatro come la pupilla degli occhi, sia dal punto di vista esteriore, amministrativo, sia da quello interiore, ideologico, e per di piú ha offerto prove esaurienti dell'attenzione con cui ascolta le voci del nostro tempo. Mentre auspico dal profondo dell'anima che nel suo secondo secolo di vita il Piccolo Teatro ottenga successi ancora maggiori di quelli che gli hanno arriso negli ultimi cent'anni, non posso fare a meno di augurarmi che a dirigerlo su questa rotta rimanga ancora, il piú a lungo possibile, lo stesso sperimentato nocchiero.

IL FUTURO DEL PICCOLO TEATRO *

Molti oggi si rivolgono la domanda: in futuro ci sarà proprio bisogno di un teatro? Come mai questo problema non si è affacciato né in Russia, nel periodo prerivoluzionario, né, dopo l'Ottobre, nei paesi non toccati dalla rivoluzione?

In questi paesi, nel porre il problema si parte dal punto di vista delle classi dirigenti e degli strati sociali ad esse piú vicini, fra cui si reclutano gli unici frequentatori dei teatri, e tali classi conducono oggi una vita non soltanto parassitaria, ma socialmente esiziale, in quanto negate a qualsiasi idealità. Il piú timido tentativo di proporre un fine elevato dà loro una sensazione immediata di pericolo, perché il primo, invariabile bersaglio preso di mira sono le mostruosità dell'ordinamento sociale borghese. Quanto a dare una forma ai propri scopi e a presentarli su un piano artistico, ciò significherebbe mettere in mostra il proprio ceffo belluino e dare una mano ai comunisti che cercano di far capire alle masse l'essenza disumana della società, cosí com'è oggi costituita. Ecco il motivo della carenza assoluta, in Occidente, di un'arte ricca di idee, sostenuta dai circoli dirigenti, e dell'avversione che suscita siffatta arte, quando si affaccia alla ribalta per iniziativa degli scrittori proletari o degli intellettuali in netta opposizione con la borghesia.

Il tentativo degli scrittori proletari e degli intellettuali progressivi di creare un teatro proprio urta contro l'ostilità o l'indifferenza del pubblico pagante, mentre il

* Pubblicato per la prima volta nel libro *Il Piccolo Teatro compie cent'anni* (*1824-1924*) RTO, 1924, pp. 15-22.

pubblico pronto ad accettarlo non ha i soldi per pagarselo. Qui sta la ragione principale della crisi del teatro. E, volendo avere spettacoli privi di idee, si ricorre principalmente alle rappresentazioni fastose del cinema, che alle idee sostituisce l'interesse della trama, o ai *music-halls* corrotti ma pittoreschi, e in parte ai circhi, per tacere di alcune forme inferiori di teatro, come le farse inconsistenti, l'operetta, ecc.

Naturalmente, per chiunque abbia un minimo di intelligenza, ciò non è teatro, e subito dopo ci si chiede se questo non sia segno che il teatro sta morendo. È sintomatico il fatto che i nostri cosiddetti « sinistri » (un piccolo gruppo di intellettuali, vincolati dalle mode borghesi, ma al tempo stesso condizionati dall'influenza possente della nostra rivoluzione proletaria) abbiano tentato di inserire un contenuto rivoluzionario proprio in queste forme di teatro borghese, affatto prive di un vero e proprio contenuto. Si spiegano cosí le ripetute peregrinazioni che hanno spinto anche gli esponenti piú sinceri e meglio dotati di questa tendenza a battere le vie di singolari ricerche formali. Tuttavia, in questi ultimi tempi i migliori fra loro sono già arrivati alla conclusione che tutte queste forme bizzarre, artificiose non possono portare a un teatro nuovo, che un teatro nuovo può nascere soltanto dalla drammaturgia piú recente e da un nuovo contenuto, capace di rispecchiare la vita delle masse proletarie e, in generale, dei lavoratori. Ne deriva una nuova fase nella storia del teatro russo di sinistra; al contenuto rivoluzionario si giunge soltanto per gradi, camminando a tastoni e, probabilmente, agendo subito sulla forma, si finirà per dare un calcio a tutte le stravaganze pseudoamericane, per restituire il teatro alla sua piú genuina forza di persuasione.

Naturalmente, non è possibile escludere che la forma del nuovo teatro finisca per coincidere su tutti i punti con quella del periodo aureo della intellighentsia borghese e piccolo-borghese, ma indubbiamente esso assume-

rà certe nuove caratteristiche rispecchianti il ritmo accelerato dell'attuale vita cittadina, una dinamica interiore molto piú intensa e cosí via.

Il teatro, inteso come semplice spettacolo o divertimento, deve senz'altro ritenersi superato; lo spettacolo d'operetta, di varietà, di circo finirà addirittura per eliminarlo. Certo, anche in questo settore si possono avere grandi conquiste sul piano dell'arte rivoluzionaria. E mi riprometto di parlarne, ma in questo articolo m'interessa il teatro, e piú di tutto il Piccolo Teatro.

Il Piccolo è senz'altro cosí forte che niente e nessuno può pretendere di superarlo sul piano del dramma e della commedia di ampio contenuto psicologico, dove predomini la parola.

È affatto ridicolo immaginare un'arte teatrale che rinunci alla parola e accetti di sostituirla con fattori artistici muti o semimuti.

Ciò riguarda anche il teatro che si sta sviluppando e che certamente avrà un incremento notevole; una forma speciale di teatro, gli spettacoli di massa all'aperto, dove la parola è sacrificata in larga misura. Ai tempi del teatro greco, alla parola umana fu consentita una sfera d'azione un po' piú estesa mediante l'impiego di appositi megafoni, ma in questo caso vanno perdute quasi tutte le sfumature del discorso. Si può quindi senz'altro affermare: quanto piú vogliamo addentrarci nell'anima umana, quanto piú intendiamo cogliere i processi sociali, nel modo con cui si rispecchiano nell'individuo, tanto piú piccolo è il teatro che ci occorre. Gli « studi », con le ridotte dimensioni dei palcoscenici e delle sale, ci hanno abituati a un'espressione arabescata come un lavoro di filigrana, ottenuta mediante la parola, la mimica, e la percezione dei piú sottili movimenti del mondo interiore dell'uomo.

Ma il proletariato, che forse non respingerà la miniatura in tutte le sue forme, nutre nondimeno un interesse molto piú vivo per le azioni ben precise, per le

esperienze ben chiare, per le figure poderose e rappresentative. Il proletariato cerca nel teatro quel che in pittura corrisponde al cartellone e, soprattutto, all'affresco. Esso è avido di monumentalità. Ma poiché la monumentalità, quando ammutolisce, quando ci offre soltanto le sagome, non può soddisfare il nuovo pubblico o può aver posto nel campo dell'arte solo come una delle sue tante forme, s'impone la necessità di trovare una via di mezzo, ricchissima di contenuto, capace di presentarci in forma monumentale l'uomo vivo, ma, insieme, profondamente significativo. Questa via di mezzo è per l'appunto quella chè ci offre il settore del teatro. Il teatro vivrà, dato che nessuna società, anche di tipo eminentemente collettivistico, può fare a meno di nutrire interesse per il suo elemento fondamentale, la personalità umana, e innanzitutto per quella tipica, e tale da emergere in senso positivo o negativo.

È ormai certo che il proletariato è ansioso di conoscere se stesso e di riconoscersi nella ricchissima gamma dei tipi che si delineano fin d'ora e vanno dal manovale che comincia a ragionare, dall'umile bracciante, su, su, attraverso il vivaio dei giovani esuberanti di freschezza ma assorbiti spesso da tormentose ricerche ed eroicamente risoluti, fino ai suoi prudenti e valorosi capi; dai lavoratori che troviamo in ogni fabbrica a quelle figure eccezionali che il popolo mette alla testa dello Stato. Anche le sue compagne vuol conoscere: le ragazze e le donne proletarie sorprese nel loro ambiente normale, nei campi, cosí nuovi, dell'insegnamento e dell'attività sociale. Niente piú di questa conoscenza integrale aiuterà il proletariato a superare i propri dubbi e tormenti, ad afferrare la portata delle conquiste e dei trionfi che segnano il cammino della nuova storia.

Orbene, chi può mostrare tutto questo con chiarezza e forza di persuasione se non un grande attore impegnato a recitare un dramma scritto da un autore di talento? Ma non basta. Il proletariato vuol conoscere tutte le altre classi, il modo di vivere delle altre nazioni; ebbene, da nessuna parte, nessuno mai può mostrarmi questo in maniera piú chiara e convincente di un attore di talento, intento a recitare un dramma scritto con talento. E non basta ancora. Il proletariato desidera conoscere tutte le altre classi, il modo di vita delle altre nazioni, la sua storia e quella delle rivoluzioni umane; desidera affacciarsi al futuro e tuttavia gli occorre non un semplice spettacolo muto, ma la penetrazione nell'essenza emotiva e ideale, cosicché non troverà un maestro migliore del teatro. Ma quest'ultimo non solo offre conoscenze, è anche un grande propagandista. Esso parla a un collettivo, parla a un pubblico accomunato da un medesimo sentimento, come da un medesimo destino; esso possiede tutte le doti dell'oratore, su scala infinitamente piú alta di qualsiasi oratore che parli da una tribuna, dato che gli è concesso ridere e piangere, dato che può toccare argomenti triviali, può vivere, può assurgere sino a quel pathos teatrale, che, nella vita, su una tribuna, non sarebbe piú commovente, ma trito e grottesco. Si aggiunga al magistero della parola il dovizioso contributo del trucco, dei costumi, della mimica, del gesto. Il teatro può manipolare qualsiasi tipo di scenografia e di illuminazione, può agire mediante la musica e le danze, può rendersi altrettanto interessante di alcune sue forme inferiori, che cercano di sappiantarlo, ma al tempo stesso deve conservarsi profondo e aver sempre l'autorità di predicare al pubblico. Cosí dev'essere il teatro e cosí indubbiamente sarà. Checché ne dícano gli avversari o gli amici del movimento proletario, il proletariato saprà dar vita a un teatro di questo genere.

Ora, che rapporti intercorrono tra questo ideale e il nostro Piccolo Teatro, che compie cento anni di vita, e quale funzione può esercitare il Piccolo Teatro su questo piano? Tenendo conto delle proprie tradizioni e dei propri compiti, ove riesca ad osservarli (e i dirigenti e i piú validi rappresentanti di questo teatro sono ora al-

l'altezza dei loro doveri), la sua funzione può essere importantissima.

Infatti, il Piccolo Teatro è essenzialmente la creatura della parte migliore della intellighentsia russa e della sua lotta contro l'autocrazia, contro un ordinamento feudale oscurantista, e, in parte, anche contro il capitalismo.

Com'è noto, l'intellighentsia russa ha liberato in tutti i settori dell'arte — nella letteratura, nella musica, nella pittura — forze estremamente poderose, che spesso assicurano all'arte russa un posto di grande rilievo nell'arte dell'intera umanità. Da notare che i caratteri specifici dell'arte russa, nel periodo migliore della sua fase borghese e al servizio della corrente nuova della intellighentsia piccolo-borghese di avanguardia (e, ancor prima, di una nobiltà d'avanguardia, piena di rimorsi), furono per l'appunto la profondità, la ricchezza di contenuti, molto spesso l'estrema umanità e, a volte, anche un forte spirito rivoluzionario. Se Lenin diceva che non potremo costruire una cultura nostra senza aver assimilato (naturalmente in maniera critica) la vecchia cultura, è naturale che questi elementi rivestano per noi un'importanza di gran lunga maggiore. Certo, molti fattori mitigavano la crudezza delle esperienze vissute da questa intellighentsia, quando si trattava della scena imperiale, e nondimeno ad apprezzare il teatro era in particolare l'intellighentsia d'avanguardia, che faceva di tutto per sostenerlo, cercando di consolidarsi e di educarsi con il suo aiuto. Proprio in questo spirito veniva sfruttato il meglio della cultura occidentale: Shakespeare, Molière, Schiller, Hugo, ecc. L'identico spirito presiedeva alla creazione delle gemme della drammaturgia russa: le opere di Griboiedov, Pusckin, Lermontov, Aleksei Tolstoi, Ostrovski, Suchovo-Kobylin ecc.

Tutto ciò dava agli attori del Piccolo Teatro un'immagine di se stessi come di artisti al servizio di una società in fase di sviluppo. Essi non si limitavano a recitare Ostrovski, ma si rendevano conto che ogni sua

opera, per non dire ogni spettacolo, era un elemento costruttivo, che, se contribuiva poco allo sviluppo culturale delle masse in genere, contribuiva molto a quello strato progressivo di queste masse, cioè dell'intellighentsia dei *raznocintsy*: donde il desiderio di elaborare forme teatrali il piú possibile convincenti, forme di realismo nel senso migliore di questa parola, vale a dire un'arte capace di rispecchiare la realtà, ponendone in risalto gli aspetti piú crudi e rendendola piú accessibile all'attenzione e alla comprensione umana. Finché torneremo a questi compiti teatrali, ma su un piano incomparabilmente piú esteso, finché tenteremo di creare una nuova drammaturgia di questo tipo, finché cercheremo attori istruiti in questa maniera, non potremo mai calpestare le tradizioni del Piccolo Teatro. Naturalmente, piú vicino di tutti a queste tradizioni è lo stesso Piccolo Teatro, e dipende completamente da esso se conoscerà un periodo di rinnovata floridezza, o se, lasciandosi strappare di mano questa posizione di predominio, smetterà di essere la casa di Stcepkin, la casa di Ostrovski, permettendo che altri, in condizioni molto meno favorevoli, si vedano costretti a raccogliere la fiaccola di questo progresso. Come qualsiasi teatro, il Piccolo ha alternato una fase di relativa decadenza a una fase di ascensione egualmente relativa. Forse, la compagnia attuale del Piccolo, pur disponendo di interpreti valorosissimi, non può reggere al confronto con i tempi in cui rilucevano i giovanissimi talenti di chi oggi sta per abbandonare le scene o le ha già abbandonate — la Ermolova, la Fedotova, la Sadosvkaia, Lenski, Pravdin, ecc. — ma niente ci fa ritenere che questo teatro si stia indebolendo. Il pubblico lo cerca per istinto, prova ne sia che l'anno scorso esso ha registrato i piú alti incassi e il maggior numero di spettatori rispetto a qualsiasi altro teatro. Il Piccolo può fare moltissimo per aumentare l'interesse del pubblico nei propri confronti e accelerare la sua marcia lungo la via di cui ho parlato.

E gli altri? Gli altri teatri cui vanno le mie maggiori simpatie non si offendano per queste mie parole; adesso parlerò in breve anche di loro.

Cosí, ad esempio, il Teatro da Camera di Tairov ha dichiarato, per bocca del suo direttore, di voler tornare al dramma ricco di contenuti, alla tragedia, tale da costituire non solamente uno spettacolo di carattere neorealistico, ma corrispondente a quell'autentico teatro di cui ho scritto nel presente articolo. Per questo venne scelto *L'uragano* di Ostrovski. Ebbene? Tutti hanno potuto assistere a un'originale emulsione di quel teatro realistico al quale ci ha abituato il Piccolo e di alcune caratteristiche di quel semifuturismo, se cosí mi posso esprimere, al quale si è abbandonato in passato il Teatro da Camera. In primo luogo, questa stessa emulsione è risultata poco persuasiva e, quel che conta di piú, gli attori, cosí bene istruiti da Tairov, e che ci colpivano gradevolmente per la loro abilità in opere adatte soltanto a metterne in luce il virtuosismo superficiale, sono rimasti ben lontani, come livello di recitazione, dal Piccolo Teatro; non solo dal livello del suo recente periodo di massimo fulgore, ma anche da quello del periodo attuale, in cui esso non può contare su un grandissimo numero di talenti eccezionali.

Un altro esempio. Il Teatro d'Arte Secondo dotato di una magnifica compagnia, ha provato a inscenare un'opera di Leskov, evidentemente scritta sotto la fortissima influenza dell'*Uragano*. Ebbene? Di nuovo vediamo che Gheirot [1], infatuatosi di un certo modernismo scenografico, si allontana dal contenuto realistico dell'opera, nonostante il tono volutamente grottesco della recitazione; se ne allontana cosí come una toppa fresca spicca vistosamente su un vecchio tessuto. Quanto a questo vecchio tessuto, vale a dire alla rappresentazione realistica, ma insieme profondamente artistica, dei vari tipi

[1] Aleksandr Aleksandrovic Gheirot (1882-1947) noto attore.

di mercanti, ancora una volta io, in questo caso del tutto imparziale, tanto amo il Teatro d'Arte Secondo in cui ripongo enormi speranze, sono stato costretto a pensare: il Piccolo Teatro lo sa fare meglio. E intanto il nostro teatro d'avanguardia, che raggiunge splendidi risultati sul piano del grottesco puro o della tragedia, involontariamente ritorna ora ad Ostrovski e, a dire il vero, io assisto con tristezza a questo ritorno. Se in questo ci fosse una parte di colpa mia, dato che proprio io ho lanciato la parola d'ordine « torniamo a Ostrovski », dovrei mettere in chiaro che la mia parola d'ordine non è stata intesa a dovere. Perché io non ho semplicemente parlato di un maggior numero di spettacoli dedicati a Ostrovski o ai suoi discepoli e continuatori, e ancor meno ho sostenuto la necessità di galvanizzare Ostrovski con una corrente elettrica piccolo-borghese. Perfino Meyerhold, cosí straordinariamente dotato, con un repertorio tanto ricco di brillanti spettacoli, è riuscito con la sua *Foresta* [2], ne sono profondamente convinto, ad ottenere un semplice successo di viva curiosità, mentre il principio che si trovava alla base dello spettacolo, se vi avesse insistito di piú, avrebbe finito ben presto per invecchiare e apparire noioso. No, con il mio « torniamo a Ostrovski » io ho voluto sostenere la necessità di tornare a un teatro realistico, a carattere sociale-psicologico, dotato di un contenuto sociale, e di una tecnica espressiva aderente a tale carattere. Ora, la tecnica espressiva, elaborata durante il periodo del teatro formale, non si addice per nulla ai casi in cui c'è effettivamente qualcosa da esprimere. Di qui la necessità, per cosí dire, di una ritirata piuttosto tumultuosa. Il regista e l'attore si rendono conto che quest'opera non può essere rappresentata sul piano del grottesco puro, della pura biomeccanica. È forse possibile reci-

[2] La prima rappresentazione ebbe luogo al teatro Meyerhold il 19 gennaio 1924.

tare *L'Uragano* come l'*Adriana Lecouvreur*? È forse possibile recitare *Danaro folle* come *La bisbetica domata*? Con l'*Adriana Lecouvreur* e con lo scherzo di Shakespeare ci si può regolare come con una trama brillante, su cui ricamare bizzarri arabeschi, ma non ci si può comportare cosí con un'opera che è frutto della creazione tormentata di un artista. E cosí ci tocca vedere gli attori di Tairov trascinati, lo vogliano o no, a imitare il Piccolo Teatro. Lo stesso accade con *Danaro folle*. Ma la recitazione di questo genere è ormai un bene perduto. Occorre studiare. Questo non significa che il Piccolo Teatro, giunto al traguardo del suo centenario, sia da considerare qualcosa di perfetto, all'altezza della sua vocazione. Questo no, ma è certo che piú degli altri teatri esso ha la possibilità, ora tornando sui propri passi, ora andando avanti, sintetizzando in giusta misura le grandi conquiste del proprio passato e ascoltando gli appelli che giungono dal futuro, di raggiungere una posizione davvero eminente nella famiglia dei teatri russi e, insieme, sul piano mondiale.

Osservo con profonda gioia che le idee, da me espresse in questa sede, sono pienamente condivise da A. I. Iugin[3], onorato di cosí profonda considerazione da parte dell'intera città di Mosca, nel giorno del suo giubileo.

Nel fare le mie congratulazioni al Piccolo, a un teatro che conta cento anni di vita, e indicando la funzione importante che esso può esercitare, qualora lo desideri fermamente, colgo l'occasione per esprimere i miei piú sinceri auguri al saggio ed esperto uomo che ne governa le sorti; a questo geloso tutore delle piú sane tradizioni teatrali, la cui anima, tuttavia, è aperta alla suggestione di sempre nuove imprese, affinché la fortuna che premia gli audaci continui ad arridergli e il suo successo a coronarne le iniziative.

[3] Nel 1922 vennero festeggiati quarant'anni di attività di Jugin presso il Piccolo Teatro.

IL TEATRO D'ARTE DI MOSCA *

Quale fu il fattore determinante nella comparsa di questo teatro d'importanza davvero eccezionale non solo per la Russia ma per la stessa Europa? Certo, vi sono state anche delle cause specifiche di carattere artistico-teatrale, ma anzitutto motivi di carattere generale. In questi ultimi tempi, alcuni critici, che cercano piú o meno di conformarsi alla concezione marxista, si sono compiaciuti di appiccicare al Teatro d'Arte un'etichetta puramente borghese per distinguerlo dal Piccolo Teatro, che avrebbe avuto una formazione pre-borghese. Diciamo subito che questa definizione va accettata soltanto con molte riserve. In primo luogo, questi stessi critici trovano un nesso tra il Teatro d'Arte e fenomeni quali un liberalismo piú o meno democratico, l'estetismo, l'amore per le idee, le esigenze del pubblico in fatto di serietà e cosí via.

È vero che tutto ciò può passare in qualche maniera in Russia per una tendenza automaticamente borghese, vale a dire borghese-capitalistica?

Evidentemente no. Il fatto che lo stesso Stanislavski-

* Pubblicato per la prima volta nella rivista *Chudogestvennyi trud* (Il lavoro artistico), 1923, n. 3, in occasione del 25° anniversario del Teatro d'Arte. Dal settembre 1922 all'agosto 1924 una parte del teatro, diretta da Stanislavski, compí una *tournée* in Europa e in America. Rimasto a Mosca, Nemirovic-Dancenko organizzò sulla scena del Teatro d'Arte due spettacoli del suo « studio » musicale: *Lisistrata* (da Aristofane) nel 1923 e *Carmen* (Carmencita e il soldato) nel 1924.

Alekseiev [1] appartenga a una famiglia di mercanti, che i mercanti-mecenati, i vari Mamontov e Zimin, coloro che elargiscono somme per le cliniche e che si dimostrano gente colta nei confronti dei propri operai, come Konovalov, siano stati numerosi, questo fatto, ripeto, non basta a dimostrare che una qualsivoglia corrente a sfondo culturale-illuministico e artistico possa venire attribuita a influenza e manovre capitalistiche.

Quanto è accaduto è molto diverso e soprattutto meno semplice. Il Teatro d'Arte era il teatro dell'intellighentsia russa, intesa come un nuovo strato sociale, e tale strato, formatosi proprio verso il periodo in cui nacque il Teatro d'Arte, esprimeva effettivamente il risultato dell'incremento del capitalismo in Russia.

Il Piccolo Teatro o, per essere piú precisi, il teatro di Gogol e di Ostrovski, con tutto quello che vi è implicito, attingeva le sue linfe se non al tronco almeno alle ramificazioni dell'intellighentsia populista. Non è il caso di spendere troppe parole su questo tipo di intellighentsia. Si tratta di un fenomeno ben noto, e io stesso ne ho scritto piú di una volta. L'intellighentsia populista non solo si scagliava in forme piú o meno spinte contro la vecchia Russia dei latifondisti, ma ostentava la sua inimicizia, espressa in critiche violente, verso i signori Kolupaiev e Razuvaiev.

Eppure il capitalismo ha avuto in Russia uno sviluppo rigoglioso. Una parte dell'intellighentsia si mise al suo servizio, alcuni suoi esponenti nella maniera piú aperta — mercenari o quasi di un capitale ormai florido — altri di straforo, in veste di fornitori di articoli di lusso e artistici per soddisfare le richieste di un mercato che si andava espandendo a gara con le città e con l'arricchimento degli strati superiori, ma non appartenenti alla nobiltà della società russa. Tutto ciò diede vita a una nuova, grande ondata di sviluppo dell'intellighentsia.

[1] Il vero cognome di Stanislavski (1863-1938) era Alekseiev.

Quest'ultima, per la sua struttura, non era già piú quella di prima. Non si trattava piú di *raznocintsy*, era sopraggiunta una grossa ondata di ricchi figli di papà.

Nondimeno la tradizione non era stata infranta del tutto. L'intellighentsia, pure avendo abbandonato, o quasi, le violente forme rivoluzionarie di lotta contro l'autocrazia, era pur sempre ostile allo Stato autocratico, e non solo nei suoi esponenti socialisti rivoluzionari, ormai scarsi; dal punto di vista sociale essa professava, quasi tutta, una sorta di socialismo, tallerante in sommo grado e quasi platonico, misto a un liberalismo abbastanza chiaramente delineato. Sul piano culturale, questa intellighentsia apprezzava moltissimo l'istruzione, e una certa affinità con le correnti europee d'avanguardia. Non sarebbe stata aliena dal dare seguito anche a una specie di slavofilia, contrapponendosi all'intellighentsia occidentale con l'autorità di una categoria sociale piú profonda, piú sincera, piú pura e cosí via.

Chiunque sia vissuto negli ambienti intellettuali degli anni novanta e di fine secolo sa che la situazione era proprio questa. Si aggiunga che in mezzo ai giovani prendeva forza un movimento schiettamente socialista di carattere social-rivoluzionario e socialdemocratico. In sostanza, l'intellighentsia, man mano che s'istruiva, abbracciava orizzonti sempre piú vasti, assumendo abitudini culturali piú approfondite, ed era diventata molto piú agiata. Nella maggior parte dei casi, seguiva una linea, per cosí dire, riformistico-evolutiva, e cercava di sistemare tanto il proprio tenore di vita quanto la propria anima adeguandosi ai modelli proposti da una raffinata cultura. I migliori fra i capitalisti, e non soltanto i migliori, ma anche quei gentlemen che Jugin-Sumbatov [2] ci ha saputo dipingere con tanta maestria, e in parte Boborykin, seguivano questo esempio.

Il mercante-industriale dettava legge all'ingegnere, al

[2] Si tratta della commedia di Iugin-Sumbatov *Il gentleman*.

medico, al pedagogo e via dicendo, finché si trattava della sua politica e del buon commercio, ma accoglieva con gioia in casa sua il famoso compositore o l'esimio scrittore, anzi, per cosí dire, faceva loro la corte, sforzandosi di mostrare ad ogni costo di essere anche lui una persona colta, e nell'inseguire questa sua aspirazione non si fermava nemmeno dinnanzi a grosse spese.

S'era venuta organizzando, per cosí dire, una società fra virgolette; « società » che era, nel complesso, un miscuglio di liberalismo e di cultura in ogni suo grado gerarchico, sia sul piano patrimoniale sia su quello politico. Sul piano patrimoniale, si partiva dal mecenate, e i suoi doni munifici provenivano dal sudore degli operai, per arrivare a un qualsiasi studente povero, pronto ad acquistare un libro di Balmont con i suoi ultimi soldarelli; mentre sul piano politico si andava da uno pseudo ottobrista liberale a uno pseudo socialista-rivoluzionario. Qual è il modo piú semplice per definire tutto questo ambiente borghese? Se ci si limita all'aspetto politico, esso è tipico del periodo di maggior splendore e influenza della borghesia e non soltanto di essa sulla vita dello Stato moscovita. Sul piano della cultura, poi, si può dire che qui la borghesia prese in prestito, abbastanza docilmente, tutto ciò che non si trovava in diretto contrasto con i suoi interessi, e proprio questo, quasi esclusivamente questo, ne costituiva la validità. Proprio alla circostanza che in Russia la borghesia non fosse una classe molto colta dobbiamo il fatto che non sia possibile incontrare nessuna palese tendenza borghese in tutta la letteratura, nel teatro, nelle arti figurative e via dicendo di quell'epoca. Al contrario, osserviamo dappertutto la aspirazione a un estetismo alquanto astratto, al simbolismo, a un impressionismo straordinariamente sottile, e tutto ciò proprio perché la stessa intellighentsia non può nutrire nessun ideale sociale ben definito, rifugge da qualsiasi coraggio e decisione di classe, mentre l'epoca le attribuisce una funzione di guida nel campo del-

l'arte. Il mecenate affidava all'intellighentsia lo stile della propria casa e dei propri divertimenti. Ecco da che cosa derivano numerose caratteristiche positive dell'epoca, ma anche molte caratteristiche negative.

Fra queste ultime si ricordi quell'assenza di ideali concreti e coraggiosi, di cui si lagnava Cechov, asserendo che gli scrittori della sua epoca non avevano un dio da adorare e a cui rivolgere le proprie preghiere. L'aspetto positivo consiste invece in un atteggiamento schietto e intelligente nei confronti della cultura esteriore, nei confronti dell'arte. Per quanto possa parere strano, è un fatto che l'arte di quell'epoca si distingue per la sua superficialità, pur essendo molto « approfondita ». Sembra un controsenso, ma è cosí.

E poi il simbolismo non dichiara forse che dietro la eleganza delle sue forme si cela un profondissimo significato?

Lo dichiara, ma in realtà questo profondissimo significato è una specie di abito da sera, ben tagliato, alla moda, quasi sempre pessimistico o meramente estetizzante. Non soltanto la *forma* di quest'arte, ma anche la sua *essenza* intima si dimostrano superficiali. Prendete qualsiasi profondo simbolista di quei tempi e paragonatelo a Uspenski: vedrete súbito che cosa sia l'arte nutrita di sangue e di fiele, e che cosa sia, invece, un'arte avvezza a civettare con « pallenti azzurrità » e sostanzialmente fredda.

Tornando al Teatro d'Arte, è difficile immaginare una forma artistica piú profonda e nobile di quella espressa da questo gruppo di intellettuali, tollerata e appoggiata da un capitale anelante a fare sfoggio della propria raffinata cultura. Infatti, qual era il significato preminente di quella che possiamo chiamare religione di Stanislavski, venuta occasionalmente a coincidere col filone principale della corrente di Nemirovic-Dancenko, e che ha improntato di sé fino a ieri tutte le ricerche del Teatro d'Arte? La risposta è una sola: un'illimitata scrupolo-

sità artistica. Non solamente a parole, ma con ogni sua fibra, Stanislavski esigeva un alto livello d'arte in ogni minimo particolare. Sarebbe errato insinuare che egli perseguisse finalità di contenuto naturalistico. No, il teatro metteva in scena opere puramente fantastiche, quindi parlare di naturalismo sarebbe fuori di ogni verità. Ma Stanislavski voleva avvicinare ogni quadro, ogni scena a quell'ideale che gli imponeva il compito di una elaborazione profondissima, studiata anche nelle minuzie, del concetto che si era prefisso. Pertanto, una scena di costume comportava uno studio obbligato, attentissimo di quel determinato aspetto della vita; si dovevano leggere tutti i libri sull'argomento, si dovevano trovare le cose piú adatte, e spesso anche gli uomini. Occorreva preoccuparsi di far trionfare in ogni angolino questa specie di vita nelle sue manifestazioni piú tipiche. Quando si trattava di scene a carattere fantastico, come ad esempio nella *Campana sommersa,* Stanislavski e i suoi « aiuti » si sforzavano di meditare a fondo sul sogno che li sfiorava, cosí da giungere, fino nei minimi particolari, *all'estrinsecazione di questo sogno.* Questa scrupolosità diviene grande arte solo perché non si limita mai a copiare pedissequamente, e cerca invece di raggiungere sempre il massimo della caratterizzazione. Se ciò si verificava anche nella messa in scena esteriore, conseguendo i risultati che abbiamo detto, ancor piú, per cosí dire, patetici risultati si ottenevano sul piano della psicologia, dei tipi e delle emozioni. Qui Stanislavski esigeva che l'artista si immedesimasse col suo tipo, che ne rivivesse in sé l'intera esistenza dando luogo a una vera e propria reincarnazione, che, d'altra parte, non si poteva limitare ai tratti essenziali, ai colori principali, ma doveva manifestarsi nel modo di camminare, di vestirsi, per farla breve in ogni minimo dettaglio del personaggio. Queste tendenze avevano raggiunto un livello quasi mistico, sublimandosi quasi in un martirio, ma erano state coronate da un successo meraviglioso. Tanto il gran

pubblico quanto gli esteti piú raffinati erano rimasti soggiogati dalla ricchezza delle impressioni e dalla profondissima serietà che sentivano emanare dalla scena.

Ma se, a prescindere da questi meriti, ci domanderemo se questo teatro — cosí scrupoloso sul piano estetico e artistico, cosí psicologicamente saturo — fosse il teatro della *cultura interiore* del popolo, la risposta non potrà essere che negativa.

Nel teatro di Gogol abbiamo avuto una pietra miliare dello sviluppo della coscienza popolare, per l'influsso esercitato sugli strati coscienti del popolo, e, anzitutto, sull'intellighentsia. Anche il teatro di Ostrovski ha la stessa importanza dato che in ambedue queste fasi della storia russa l'intellighentsia ha svolto una funzione straordinariamente autonoma, rispecchiatasi anche nel teatro, ma purtroppo in misura attenuata, visto che l'influenza dell'intellighentsia riuscí solo in parte a penetrare nel teatro. Ma in quale teatro? Nel Teatro d'Arte? Quale idea nuova, quale nuovo atteggiamento verso la società esso ha portato con sé? Si dice che il Teatro d'Arte è il teatro di Cechov, ma proprio Cechov riconosceva e rimpiangeva piú di chiunque altro l'assenza nell'opera sua e dei suoi contemporanei di una qualsiasi idea davvero appassionante. Cechov (*Zio Vania, Il gabbiano, Tre sorelle*) non è che un continuo rimpiangere che la vita quotidiana non sia rischiarata da nessuna grande emozione. E il Teatro d'Arte traduceva, con particolare compiacenza, in capolavori questo pessimismo dell'intellighentsia, a pensarci bene non molto profondo, un pessimismo che era un'autocondanna. L'intellettuale assisteva alle *Tre sorelle,* piangeva un po' insieme con le protagoniste e conveniva nel trovare bella la tristezza di cui era permeato lo spettacolo. La bellezza dell'esecuzione lo riconciliava con quella noia priva di contenuto che — anche nell'intenzione dell'autore e dei registi — rappresentava l'anima dell'opera. Ma, allo stesso modo, anche le opere di Hauptmann e altre produzioni d'ogni

specie, di autori russi e stranieri, rappresentate dal Teatro d'Arte erano sempre uno splendido involucro, messo attorno al vuoto, attorno cioè al solito pessimismo, alla penuria di idee o alla passione per la bellezza pura. Adesso forse il lettore capirà il motivo per cui al Teatro d'Arte va riservato un posto completamente a sé nella storia della cultura russa.

In sostanza, è giusto dire che il Teatro d'Arte è stato, in Russia, il primo teatro *d'arte*: prima di esso esistevano, a teatro, singoli elementi di carattere artistico, ma non, per cosí dire, la religione dell'arte; mancava cioè uno spirito artistico integrale. In compenso, tali elementi di una grande arte, che animavano il teatro russo nel periodo di Stcepkin e di Ostrovski, erano gonfi di un'eloquenza di carattere sociale, specie di predica fatta a bassa voce, ma l'orecchio sensibile dell'intellighentsia attiva di quell'epoca riusciva ad afferrarla abbastanza facilmente.

È possibile oggi fingere d'ignorare il Teatro d'Arte? È lecito affarmare che esso rappresenta soltanto un'epoca circoscritta, e che è ormai superato? Anche se ci limitassimo a parlare di quella frazione del Teatro d'Arte, ora esportata in America, sarebbe sempre un'affermazione cervellotica.

Il Teatro d'Arte si è lasciato dietro un profondissimo solco. Ha rieducato gli attori e dobbiamo augurarci che lo spirito di abnegazione artistico, proclamata da Stanislavski, rimanga vivo il piú possibile nel nostro teatro.

È vero, qualcuno potrà dire che anche nel campo della tecnica scenica la vita ha abbandonato il Teatro d'Arte, dato che esso esigeva dallo spettatore di allora — uno spettatore attento, esteticamente educato, con larga disponibilità di tempo libero — il massimo dell'attenzione per i mille particolari di quegli spettacoli cosí meditati e levigati, mentre oggi il teatro ha dinnanzi a sé un pubblico frettoloso, avido d'impressioni, un

po' stordito dalla grandiosità degli avvenimenti, incapace di cogliere le pacate sfumature e i particolari, e costretto, lo voglia o no, a servirsi della monumentalità e di un espressionismo a tutto tondo.

Niente particolari della vita quotidiana, niente che arieggi le celebri « lucciole », niente minuzie o fronzoli pittorici in un quadro di messe in scena veramente fantastiche! Una semplicità da manifesto, alcuni tratti dominanti, poche fondamentali macchie di colore, l'enorme potenza espressiva del gesto, il profondo rilievo della parola! Il tutto intenso, tutto sui coturni, tutto nel megafono. Questo è il teatro che ci attende, soprattutto nell'immediato futuro.

Ma nemmeno un'osservazione di questa portata autorizza a pensare che la meticolosa scrupolosità, trasfusa per la prima volta nel sistema del Teatro d'Arte, sia da considerare superata. La sua essenza interiore, la sua essenza piú formale permangono quelle di prima.

Ecco che cosa direbbe Stanislavski, probabilmente, al regista di un nuovo teatro: « Proponiti questo tuo compito nuovo, ma meditalo dimenticando te stesso, con tutta la potenza del tuo cervello, e sforzati di attuare l'ideale che scorgi dinnanzi a te. In un'attività di carattere collettivistico, forse modificando ad ogni istante nei particolari il tuo sogno, sforzati di incarnare l'immagine cui hai dato vita, trasformandola in una realtà che sia veramente di tua soddisfazione. Guardati bene dal lavorare con metodi approssimativi, frettolosamente. Qualsiasi tuo gesto andrà bene anche cosí, lo inghiottiranno comunque, perché sia " caldo ". Orbene, questo dev'essere considerato da te il maggiore dei delitti ». Di questi precetti, da me esposti tropo sommariamente, e che in pratica si trasformano in centinaia di utilissimi consigli, si compone il grande retaggio del Teatro d'Arte.

Il vecchio Teatro d'Arte ha fruttificato dando luogo a una intera serie di « studi » pienamente liberi. Alcuni di essi non si sono staccati gran che dalle loro radici, sen-

za modificarsi per effetto della nuova atmosfera. Cosí è stato del Primo « studio ». Altri (quello di Vachtangov) si allontanarono immediatamente dalle vecchie radici del Teatro d'Arte, ma rimase viva in tutti la sete della giustificazione artistica di ogni evento scenico, e l'ansia di un'esemplare serietà. Potevano orientare le loro ricerche verso il comico, potevano cercare il baraccone dei saltimbanchi, ma anche questo in mano loro costituiva una impresa artistica, un ideale serio, una conquista scenica negata a una semplice, vera baracca di saltimbanchi, pronta in pratica (anche se non in teoria) a gabellare l'improvvisazione e l'incompiutezza per una specie di ispirazione positiva. Non vi è alcun dubbio — e uno spettacolo come *Lisistrata* sta a dimostrarlo — che al vecchio Teatro d'Arte succede il nuovo Teatro d'Arte, pronto a trarre il proprio organico dagli elementi cresciuti nell'atmosfera di libertà degli « studi ». Non vi è dubbio che questo teatro, ne è garante la sensibilità di Nemirovic-Dancenko, prenderà in considerazione le esigenze del nuovo pubblico. La *Lisistrata* è un magnifico esempio di quanto il teatro abbia saputo marciare verso il nuovo stile da manifesto e la monumentalità, i forti rilievi, l'audacia dei movimenti scenici, a volte vorticosi, e cosí via.

Ma al tempo stesso, pur incamminato per questa strada nuova, il teatro non dimentica l'alto livello della propria cultura. Forse qualcuno dirà che l'attaccamento al vecchio retaggio culturale sarà una palla d'oro al piede del rinnovato Teatro d'Arte. Sí, la cultura è un peso, ma assicura la stabilità delle conquiste. In quest'ultimo anno, il Teatro d'Arte ha preso qualcosa in prestito dal cosiddetto fronte di sinistra, ma, liberandolo attraverso il proprio buon gusto, ne ha assimilato soltanto alcuni elementi, piegandoli alle esigenze della propria intuizione culturale.

Una tremenda minaccia alla nostra cultura socialista, nella sua infanzia, si concreta proprio nelle lacune del-

la nostra cultura. A conferma di quanto dico, è apparso di recente un libretto di filosofia biologica, accolto con entusiasmo dalla nostra magnifica ma poco istruita gioventú, e che altro non è se non un coacervo di pompose assurdità. Ottimo periodo il nostro, per i ciarlatani. Basta appiccicare a qualsiasi paccottiglia l'etichetta di « proletario, Ottobre » e cosí via per vedere, da un momento all'altro, incolonnarsi una folla pronta a seguire di corsa l'impostore. È una situazione orribile, ma significa forse che per timore di queste mistificazioni culturali noi si debba sbarrare il passo a tutto ciò che è nuovo, che intende svellersi dalle vecchie radici? Naturalmente no, dato che accanto alla gramigna può crescere anche del buon grano.

Ma se non abbiamo mai seguito i suggerimenti di abbandonare alla sua sorte il vecchio teatro culturale, anche nei casi in cui gli riusciva del tutto impossibile adattarsi ai tempi nuovi, sempre in attesa di poterlo utilizzare in una maniera o in un'altra, tanto piú dobbiamo apprezzare un teatro che, pur provvisto di un imponente bagaglio culturale e artistico, si dimostra pronto in ogni occasione ad accogliere un nuovo contenuto.

I futuristi si sono considerati a lungo dei formalisti puri. In questi ultimi tempi hanno dichiarato di voler colare nella propria forma nuova un intenso contenuto comunista. E va bene, ma quando ci troviamo dinnanzi a un fenomeno formale di alto livello artistico, condizionato dalle circostanze dell'epoca, e che nel passare a un'èra nuova, senza disperdere una tradizione cristallina, elaborata nel corso di decenni, è pronto anch'esso ad accogliere un contenuto nuovo, non ci rimane altro che rallegrarci. La vecchia intellighentsia ci ha abbandonati quasi completamente. Quanto ne è rimasto al servizio della rivoluzione ci offre un panorama di elementi dissociati nell'intimo, i quali non sono né per il no né per il sí, ma per il *ni*. I piú validi rappresentanti dell'intellighentsia hanno, in grandissima parte, salpato le

ancore, vivono all'estero e vi stanno avvizzendo, però, grazie forse alla saggia politica del governo sovietico, alcuni esponenti di questa *élite* dell'intellighentsia di ieri sono rimasti con noi. Certo non potevano restare quelli di prima; ma con un po' di pazienza ci hanno offerto frutti già acclimatati nella nuova atmosfera, e di buona qualità perché nutriti con i succhi di un immenso lavoro culturale, e insieme alieni dalla tentazione di scoprire continuamente l'America.

Cercherò di riassumere. Secondo me, il Teatro d'Arte è la creatura dell'intellighentsia russa, molto forte dal punto di vista numerico e culturale alla fine del secolo scorso e all'inizio di questo, remunerata da un capitale che le consentiva una completa libertà artistica e la spingeva, insieme con il suo padrone, ad ostentare questa sua squisitezza meramente estetica, meramente filosofica, per farla breve meramente culturale. In questo periodo, l'intellighentsia, sviluppatasi nel senso dell'estetica fine a se stessa, giunse a stupende affermazioni artistiche, ma nessuna fu certamente piú stupenda del Teatro d'Arte.

Il problema del Teatro d'Arte si poneva in questi termini: era talmente legato al vecchio regime borghese da dover perire insieme con esso? No, non era *legato* spiritualmente a questo regime, poiché era sprovvisto di qualsiasi nuova ideologia propugnata dalla borghesia, data anche l'impotenza di quest'ultima a elaborare una qualsivoglia ideologia d'un certo rilievo. Era molto piú legato alla vecchia borghesia dal punto di vista materiale, ma, come tutti ormai possono vedere, anche questo problema è stato risolto dalla rivoluzione in maniera abbastanza soddisfacente. Il teatro è riuscito a superare gli anni piú difficili e il suo futuro è assicurato.

A questo punto si presenta un nuovo problema. È possibile che questo teatro, frutto di un'intellighentsia libera ed estetizzante, possa accogliere un contenuto nuovo? Obiezione: non lo può fare perché le vecchie forme, quali che siano, sono troppo *meramente estetiche,* e il

nuovo teatro, vicino al manifesto e al sermone, verso il quale stiamo andando, non è conciliabile con tutte queste galanterie.

Risposta all'obiezione: la tendenza di uno « studio » e uno spettacolo come *Lisistrata* ci danno ormai la certezza che il teatro è conscio di tutto ciò e si sta riorganizzando nel senso di una nuova concezione formale, capace appunto di accogliere il nuovo contenuto.

Ecco perché possiamo considerare una festa nostra il venticinquesimo anniversario del Teatro d'Arte, non solo per la significativa importanza di questa data nella storia dell'arte russa, ma anche perché questo giorno ci appare fin d'ora potenzialmente fecondo di magnifici frutti.

BREVE STORIA DEL TEATRO D'ARTE *

Il Teatro d'Arte ha assolto e assolve tuttora una funzione vitale nella cultura teatrale russa, e nel giorno del suo venticinquesimo anniversario desidero semplicemente ricordare le principali tappe della sua vita.

Com'è noto, il teatro nacque da un circolo, costituitosi intorno alla Filarmonica e diretto da Stanislavski e Nemirovic-Dancenko. Qui ritengo opportuno mettere in risalto un fatto alquanto eccezionale nella storia in genere, e nella storia dell'arte in particolare. È risaputo che due galli si trovano a disagio nello stesso pollaio. Due uomini di gran valore messi alla testa di qualsiasi iniziativa portano quasi inevitabilmente a una scissione. È vero, abbiamo splendidi esempi in senso opposto, soprattutto nel campo della politica, ma di solito ciò si verifica quando uno dei due *partners,* come ad esempio accade con Marx ed Engels, riconosce volentieri d'essere soltanto un violino di spalla. Nel nostro caso questo non c'è stato, e non si è avuta nemmeno, quello che piú conta, una coincidenza di temperamenti e di punti di vista. C'è stata esclusivamente una grande stima reciproca e una vera e propria religione della scrupolosità artistica, comune ad entrambi. Tanto piú bello fu vedere queste due magnifiche personalità, aggiogate al carro del Teatro d'Arte, farlo procedere magari non sempre d'accordo nell'intimo, eppure lasciando negli altri l'impressione di una perfetta armonia.

* Pubblicato per la prima volta nelle *Izvestia* il 27 ottobre 1923.

Un altro successo del circolo fu la straordinaria scelta degli attori, anche se vien fatto di pensare a una pleiade di interpreti magnifici non tanto per se stessi quanto in virtú del principio che li orientava nella giusta direzione. Infatti, ricordo ancora quando si diceva che in fondo il Teatro d'Arte era sprovvisto di veri talenti e che il suo valore consisteva nella fusione del complesso, mentre oggi una buona metà dei maggiori nomi del nostro teatro è reperibile fra gli elementi della compagnia del Teatro d'Arte. La ricerca della maggior compiutezza e scrupolosità artistica implicava, quale naturale e inevitabile conseguenza, un rilievo preminente conferito alla funzione del regista. La regía quale arte e forza predominante in teatro è, almeno in Russia, una creazione integrale del suddetto circolo. Nella scelta del repertorio, il Teatro d'Arte propendeva fin dall'inizio per le opere serie, significative, benché l'epoca ponesse a sua disposizione soltanto autori come Cechov, Ibsen e Hauptmann, i quali, nonostante i loro valori artistici, la serietà, e l'indiscutibile profondità di pensiero, esprimevano tutta un'epoca di delusioni e di orizzonti limitati.

Lo zar Fiodor Ioannovic costituí il primo trionfo di questo teatro proprio perché in esso tutto — dallo sfarzo esteriore fino ai particolari dell'esecuzione scenica — derivava da un'unica idea, giungendo a una compiutezza artistica fin'allora senza precedenti in teatro.

Il nuovo successo porta il nome di Cechov, grazie a una personificazione veramente sbalorditiva del sottile impressionismo di questo autore. Dal punto di vista puramente estetico, del riuscire a rendere ogni sfumatura della realtà, il Teatro d'Arte seppe innalzarsi al medesimo livello di Cechov; invece, nella forza del discorso, nella robustezza della costruzione, esso non poteva staccarsi dal livello cui l'epoca aveva confinato lo stesso Cechov. Il teatro cercò di portarsi a un'altezza maggiore, mettendo in scena gli adattamenti teatrali dei romanzi di Dostoievski. Va da sé che in Dostoievski era racchiusa una

forza immensa, al cui confronto certo non reggono le emozioni e le idee di calibro cechoviano, ma purtroppo Dostoievski era un decaduto rispetto al proprio tempo, e nel suo momento essenziale o esprimeva anch'egli una situazione senza via d'uscita — la stessa disperazione dell'intellighentsia finita in un vicolo cieco — oppure sfiorava i problemi proponendo soluzioni da fedele suddito ortodosso, inconcepibili nella nostra epoca.

In tal modo il teatro, come l'epoca nel suo complesso, non riusciva ad essere quell'elemento di guida che era indubbiamente stato, in una certa misura, quando il teatro realistico si trovava in via di sviluppo (alludo al teatro di Gogol e di Ostrovski), ma in compenso aveva compiuto progressi da gigante rispetto al precedente teatro realistico sul piano artistico-formale, sia nel senso di un realismo compiuto e ricco di sfumature sia nel campo della fantasia scenica. Stanislavski, imprimendo a tutto ciò il segno della sua personalità, determinava, per cosí dire, il contenuto pittorico e musicale del teatro. Nemirovic-Dancenko sceglieva il repertorio, lo illustrava alla compagnia e al tempo stesso garantiva una sagace tutela amministrativa d'ogni ingranaggio del multiforme congegno teatrale.

Il Teatro d'Arte si sforzava di far partecipare al suo alto livello artistico anche la sala, il ridotto e, per cosí dire, tutto ciò con cui veniva a contatto, iniziandoli a uno stile raffinato, a una certa nobile ricchezza di contenuti e a un'assorta serietà, poiché proprio cosí il Teatro d'Arte intendeva l'atmosfera generale in cui l'arte si manifesta. Il Teatro d'Arte non si considerava come un semplice teatro, ma una specie di centro missionario, la cui vocazione era quella di portare una riforma nel campo artistico. Forse occorre una precisazione: naturalmente, il Teatro d'Arte non si curava di far propaganda al contenuto delle sue produzioni; intendeva semplicemente esaltare il nuovo fascino di una forma artistica veramente compiuta.

Ilia Sats [1] diede qui l'avvio alla riforma della musica teatrale e il Teatro d'Arte ebbe l'idea di muovere all'attacco del gigionismo operistico, fine che in parte sta perseguendo tuttora.

Attorno al Teatro d'Arte crebbe una fioritura di « studi » piú o meno adulti, e inoltre una rete di questi « studi », ormai organicamente staccati dalla metropoli, dilagò in tutta la Russia.

Ma nello stesso tempo il centro cominciò ad indebolirsi. Fu la rivoluzione ad assestargli un colpo particolarmente duro. Visto che la rivoluzione poteva dar vita a un suo teatro, doveva limitarsi ad appoggiare il Teatro d'Arte o aveva il diritto di esigere da esso un contenuto e per di piú un nuovo contenuto? Dapprincipio il Teatro d'Arte, nell'impossibilità di conformarsi alla nuova situazione, ha continuato a sfornare i suoi magnifici spettacoli, gli stessi che ha di recente portato in America. Nondimeno il teatro continuava a vivere.

I suoi organismi piú giovani, gli « studi » presero a cercare forme nuove, piú consone alle esigenze dei nostri tempi. Sarebbe troppo lungo analizzare in questa sede tali mutamenti con le loro conquiste e con i loro errori. Appare chiaro che da questa matrice di « studi », compreso lo « studio » musicale dello stesso Nemirovic-Dancenko, dovrà nascere il nuovo Teatro d'Arte, successore di quello attualmente ospite dell'America. Probabilmente, con il ritorno in patria dei mohicani del Teatro d'Arte avremo fra noi due compagnie ugualmente valide, la seconda delle quali protesa interamente verso il futuro.

Qualsiasi critica ostile, e non sono certo mancate, non è valida per la *Lisistrata*, dato che tutte le categorie di pubblico avvertono indistintamente il fascino di questo spettacolo. È molto coraggioso, molto prgrammatico, pieno di rilievo. Vi si riscontrano ardimenti affatto nuovi nei confronti delle goffe acrobazie cui si abbandonano gli elementi piú sinistreggianti della sinistra. Al tempo stesso è ricco di buon gusto, di cultura interiore, di senso della misura, e dà luogo a quella sintesi naturale che il tempo non può non creare attraverso un processo naturale di selezione. In tal modo il Teatro d'Arte, oltre ad essere preceduto da un magnifico passato, si annuncia con un futuro colmo di speranze. Dobbiamo auspicare con tutta l'anima che Vladimir Ivanovic Nemirovic-Dancenko, insignito in questo momento del titolo di « artista del popolo » della repubblica, riesca a creare con le giovani forze a sua disposizione questa seconda formazione centrale del Teatro d'Arte. Sarà questa la sorpresa piú bella per il nostro grande Stanislavski al suo ritorno fra noi, dato che questo straordinario artista della scena russa dei nostri giorni si sentiva soprattutto depresso al pensiero, che gli era nato in questi ultimi tempi, di non avere la possibilità di espandersi. Penso che il secondo dirigente del Teatro d'Arte abbia trovato, durante l'assenza di Stanislavski, la via per uscire da questo ginepraio.

Salutiamo il Teatro d'Arte, con il suo passato e il suo futuro, nel giorno del suo venticinquesimo anniversario. Salutiamo Stanislavski e Nemirovic-Dancenko, gli artisti del popolo della nostra repubblica e gli artefici benemeriti dei teatri accademici di Stato personalità piene di talento come Moskvin, la Lilina, la Knipper e Luzhski.

[1] Il compositore Ilia Sats dirigeva la parte musicale del Teatro d'Arte fin dal 1906.

STANISLAVSKI, IL TEATRO E LA RIVOLUZIONE *

I. Da qualche anno la rivoluzione era un fatto compiuto. Il Teatro d'Arte aveva rappresentato l'opera di Stcedrin *La morte di Pazuchin.* Il pubblico aveva applaudito con entusiasmo Moskvin, Leonidov, e l'indovinata messa in scena.

Mi si avvicinò un operaio in là con gli anni, bravo comunista, uomo d'un livello culturale superiore alla media, e cionostante, come spesso accadeva allora, convinto seguace del Proletkult.

Fissandomi con una certa diffidenza, e sottolineando le parole con un sorrisetto sarcastico, mi dichiarò:

— Il Teatro d'Arte ha fatto fiasco.

— Come! — risposi. — Non vedete che successone?

— Vi sbagliate. È il pubblico borghese che applaude il proprio teatro borghese, — rispose lui, con evidente dispetto.

Nacque cosí un'accanita discussione.

Pochi minuti dopo, stringendomi un braccio e col volto contratto da una smorfia quasi dolorosa, egli mi diceva:

— Ha colpito anche me, eppure ne sono spaventato: lo trovo pericoloso. Un buon proletario non può assolutamente accettare un teatro di questo genere. Basta che

* Pubblicato per la prima volta nelle *Izvestia* del 18 gennaio 1933 ma con numerosi tagli; ripubblicato integralmente nella raccolta *Articoli sul teatro e sulla drammaturgia,* Ed. Iskusstvo, 1938.

la mollezza di questo mondo vecchio e raffinato penetri in noi e subito vedremo la disgregazione insinuarsi nelle nostre file!

La discussione, anziché esaurirsi qui, ebbe un seguito non soltanto con questo compagno, ma con altri che la pensavano allo stesso modo. Già in occasione dell'anniversario del Teatro d'Arte, altri compagni, dotati di una buona preparazione culturale e ottimi comunisti anche loro, ma non seguaci del Proletkult, espressero giudizi recisamente negativi sul discorso da me pronunciato in occasione di quello spettacolo di gala, ritenendo inammissibile anche la semplice ipotesi di una qualsiasi « conciliazione opportunistica » col Teatro d'Arte.

II. Parlo con Stanislavski. Come sempre, guardo con piacere questo volto sereno, risoluto, affettuoso, rischiarato da una specie di luce interiore, e, a tratti, da un sorriso come un po' timido, la figura di quest'uomo nel cui aspetto l'essenza interiore si esprime con rara evidenza. Infatti, dovunque entri Stanislavski, in una qualsiasi riunione, in una sala dove non lo conosca quasi nessuno, subito egli diviene il centro dell'attenzione generale, subito fioccano le domande rivolte a questo magnifico vecchio canuto.

L'aspetto esterno di Stanislavski sembra tutto plasmato secondo il suo canone estetico: dall'interiore all'esteriore. Nell'aspetto di Stanislavski vibra un'intima correlazione con la magnifica struttura della coscienza, dell'anima di quest'uomo.

Lo guardo mentre con quel suo sorriso appena accennato mi rivolge questa memorabile frase: « Anatoli Vasilievic, io non sono affatto contrario alla rivoluzione. Riconosco senz'altro che essa presenta molti aspetti sacri e profondi. Sento pienamente la portata delle idee elevate e dei sentimenti in essa racchiusi. Ma di che cosa abbiamo paura? Abbiamo paura che questa musica di un mondo nuovo non trovi, per chissà quanto tempo, un'espressione adeguata nel linguaggio artistico, nella drammaturgia d'arte. Perlomeno sino a questo momento non ce ne siamo accorti, e finché a noi, cioè al teatro, verrà dato un materiale scadente, balbettante, arido, artificioso, anche se, dal punto di vista propagandistico, in piena regola con l'ideologia rivoluzionaria, con questo materiale di scarto il teatro non riuscirà mai a dare la giusta risonanza alle nuove idee: teatro e artisti non potrebbero far altro che servire pedissequamente la rivoluzione, esserne come l'altoparlante, avvilendo se stessi e l'arte. Sarebbe come costringere dei musicisti, che hanno già percorso certi studi e raggiunto un certo grado di cultura musicale, a eseguire dei pezzi scolastici, immaturi, privi di vita. Pusckin ha spiegato come può essere strimpellato *Il franco cacciatore* dai polpastrelli di timide allieve. Ma, secondo me, c'è ancora di peggio. Il vero guaio è quando dei maestri sono costretti non a eseguire *Il franco cacciatore*, ma ad arrabattarsi in tentativi sgrammaticati per descrivere i piú importanti fenomeni della vita ».

Certo, è difficile riferire con assoluta fedeltà una frase pronunciata dieci anni prima, ma quanto all'esattezza del contenuto e della maggior parte delle espressioni sopra citate posso mettere le mani sul fuoco.

E io sentii la piena sincerità di questo grande artista. Sentii tutta la sua perplessità: se rifiuti di rappresentare il repertorio rivoluzionario — allora veramente puerile — ti obietteranno: a che serve il tuo magnifico teatro, il tuo splendido strumento costruito con tanta cura, se dopo questo sconvolgimento — ora che è nato e ha cominciato a svilupparsi un mondo nuovo — lo strumento non ce la fa piú ad adempiere la sua funzione e può al massimo continuare a suonare come un buon vecchio organetto? Se fai delle concessioni, se dici: dateci quel che avete scritto, cercheremo di rappresentarlo, che cosa accadrà? Il materiale scadente darà un suono falso, e chi porterà la colpa di queste dissonanze se non

il teatro? Diranno cosí: questi vecchioni, questi mohicani della cultura d'una volta, non hanno potuto o, forse, ciò che è ancor peggio, non hanno voluto dare una giusta risonanza alle nuove idee. Quanto poi ai vecchi amici, esigentissimi in fatto di estetica e tormentati da una profonda coscienza artistica, essi diranno, e questo conta molto per Stanislavski: che cos'è successo al Teatro d'Arte? È forse arte quella che ci sta offrendo?

III. Veresaiev ci lesse una sua opera teatrale. Da allora è trascorso molto tempo. Non era né buona né cattiva, ma comunque scritta con la maestria propria di un buono scrittore, di un autentico professionista nel campo della letteratura. A lettura ultimata, ebbe inizio il dibattito. Vi prese parte anche Stanislavski, massiccio, per non dire monumentale, con quella sua testa canuta da saggio e il sorriso sempre un po' incerto, non tanto per esprimere uno stato di imbarazzo o di esitazione dell'intimo, quanto per significare la sua urbanità di uomo superiore nel rivolgersi al prossimo. E si espresse cosí:

« Quel che mi piace nella vostra opera, Vikenti Vikentievic, è che è viva, che tratta di uomini vivi, i quali tengono discorsi vivi. A volte, un autore, movendo da ottime premesse, vuol dimostrare qualcosa di ottimo. Ha in mente idee importanti d'ogni qualità, e finisce col mettere insieme una combinazione chimica da laboratorio, una specie di opoponax. Vedete, Vikenti Vikentievic, oltre ai profumi da cui emana una fraganza di fiori, di lillà, di acacia, esiste anche questo opoponax. Soltanto il diavolo sa che cosa significhi, ma comunque è un dolce odore che non mi piace ».

Quando Stanislavski diceva cosí, probabilmente, anzi certamente non sapeva di essersi avvicinato moltissimo ai giudizi di Marx sul teatro. Infatti fu proprio Marx (e anche Engels) — nelle famose lettere a Lassalle, in cui parlava d'un dramma di quest'ultimo — a condannare perfino Schiller in quanto, per impiegare il termine di

Stanislavski, aveva fatto dell'« opoponax ». Essi gli contrapponevano Shakespeare, dato che in quest'ultimo tutto vive e questa vitalità di Shakespeare, questa profondissima veracità dialettica delle sue opere pareva loro uno specchio fedele dei rapporti tra le classi dell'epoca raffigurata, una giusta espressione dello spirito di classe animatore dei diversi personaggi. Shakespeare ignorava questi termini, non provava interesse di sorta per questo lato del problema; senonché, essendo un artista dialettico che attingeva il proprio materiale dalla vita, ne faceva qualcosa di ancor piú vitale della stessa vita, concentrandone i colori, e finiva per creare una drammaturgia che Marx ed Engels dichiararono vicina al loro spirito e degna di costituire un modello per il teatro del futuro.

Ma Engels, parlando di questo teatro del futuro e nutrendo limitate speranze che una drammaturgia di sua completa soddisfazione potesse nascere in Germania, affermava che essa avrebbe sfoggiato una ricchezza coloristica veramente scespiriana quanto alla forma, con una analisi profondamente scientifica dei fenomeni sociali da rappresentare. Engels voleva che il drammaturgo fosse un marxista, un rivoluzionario, ma anche un artista. Le due cose non soltanto si possono conciliare, ma in condizioni effettivamente normali, devono per necessità prestarsi reciproco aiuto. Solo che queste condizioni normali si hanno quando la rivoluzione proletaria abbia già trionfato sul piano politico e per di piú non si instaurano subito, ma gradualmente, com'è dimostrato dal nostro stesso esempio.

IV. A che cosa tendeva Stanislavski col suo teatro, il cui spirito si sta formando per gradi, come per gradi s'è andato formando anche il sistema di Stanislavski o, per essere piú precisi, la sua concezione del teatro e dell'essenza dei compiti cui quest'ultimo è chiamato?

In sostanza, il teatro di Stanislavski era un teatro da

tempi difficili. Parrebbe che un simile teatro dovesse riuscire sbiadito, fiacco, e assolutamente incapace di grandi slanci, vari decenni prima di questi tempi difficili e vari decenni dopo.

Tuttavia non sempre accade cosí, e il caso in questione lo attesta.

Non vi è dubbio che verso la fine degli anni 80 la letteratura russa conobbe un'epoca di splendore, conseguenza del poderoso, anche se tormentoso sviluppo che andò assumendo, dagli anni 40 fino al termine degli anni 80, la sua ala sinistra, l'ala rivoluzionaria-populista, ricca di spirito battagliero e d'abnegazione, composta dai fautori di un'evoluzione della Russia nella scia tracciata dall'America, secondo il termine usato da Lenin.

La presenza di quest'ala esercitava un influsso potente sullo stato d'animo dell'intellighentsia e per suo tramite, per tramite del pubblico intellettuale, sulla letteratura, su tutta l'arte, sul teatro. In fin dei conti, proprio in questa atmosfera vennero su anche gli esponenti del teatro: Stcepkin, Mocialov, Sadovski e il suo glorioso gruppo, per tacere d'altri. A dire il vero, date le condizioni imposte dalla censura, il teatro rispecchiava questi fermenti rivoluzionari con minor evidenza della letteratura; ma per tutta l'arte in generale, servire il popolo, servire la propria idea, secondo la terminologia di quel periodo, costituiva un dovere categorico.

La sconfitta della rivoluzione populista, negli anni 80, e, insieme, in un'atmosfera di direttive prussiane applicate agli sviluppi della Russia, il poderoso incremento del capitalismo avevano creato per l'arte condizioni nuove, definite da me piú sopra « tempi difficili ».

Il populismo si perdeva in quisquilie, nella predicazione di imprese di scarso rilievo, si conciliava con l'originale parrocchia del tolstoianesimo e a volte sfociava in un pessimismo integrale. Era praticamente impossibile servire degli ideali, e caldeggiare questi ideali senza servirli era piuttosto indecoroso. Rinunciare, poi, a questi ideali era tutt'altro che agevole e c'era egualmente da vergognarsene.

Intanto si schiudeva davanti all'intellighentsia un vastissimo mercato. I capitalisti di tipo europeizzante e la ricca intellighentsia da loro creata esigevano un'arte raffinata di stampo occidentale, nella ricca varietà dei suoi molteplici aspetti. Alle personalità provviste d'istinto creativo si aprivano ampi orizzonti commerciali. Le esigenze di ordine estetico-formale erano considerevolmente aumentate. Ma quale poteva essere il contenuto di quest'arte nuova? Avrebbe dovuto consistere nel glorificare il capitalismo o nel proclamare la necessità di rinnegare i propri ideali, di immolarsi sull'altare dell'autocrazia, o di altri ideali consimili?

No, se esaminiamo l'arte degli anni '90 e di fine secolo, non vi troveremo quasi nessun elemento di questa specie.

Sull'ala sinistra stava già avanzando rapidamente una rivoluzione di tipo nuovo e decisivo, non piú populista ma proletaria, mentre l'ala destra proclamava un suo particolare formalismo. Non era il formalismo della *vuota* forma. Per i migliori elementi di quel periodo si trattava di ricerche tormentose, a volte eroiche. In sostanza, sul piano etico, la vita era una squallida navigazione, priva di fari. L'intellighentsia, non ancora svezzata del tutto da una vita ideologica particolarmente intensa, cercava di dare a questa vita un contenuto nuovo. Nel rispondere alle esigenze di mercati nuovi, aveva creato molte opere vivide, raffinate, di vasta risonanza, aveva imparato facilmente, talvolta genialmente, quanto di meglio possedeva la cultura borghese occidentale — allora permeata d'un brillante decadentismo — e al tempo stesso aveva cercato di surrogare gli ideali d'un tempo, vagheggiando non piú l'incombente giorno della vendetta e della verità, ma una giornata metafisica in altri mondi, in spazi misteriosi, oltre il cielo grigio della realtà. Nella stessa ricerca del bello in quanto tale, nello

stesso concetto, nel fenomeno stesso del « bello » si ravvisava una specie di riscatto, una splendida evasione dal carcere della meschinità quotidiana.

Il decadentismo russo era ad esempio un'indubbia, peculiare varietà di romanticismo, e da questo punto di vista, secondo l'azzeccata definizione di Plechanov, rappresentava una conferma del distacco fra l'artista e la realtà, ma di un distacco non rivoluzionario, bensí passivo, da un lato, e sofferto, mentre dall'altro lato trovava una consolaziane, molto soave e agghindata, proprio nel campo del bello.

L'esempio piú brillante delle ricerche di quel tempo, il loro piú prezioso risultato fu il Teatro d'Arte. Il massimo esponente di quella fase evolutiva dell'intellighentsia fu, nel campo dell'arte teatrale, proprio Stanislavksi, questo rampollo d'una famiglia capitalista, sconfinato nel campo dell'intellighentsia.

Tutte le ricerche di Stanislavski, tutte le sue previsioni, tutta la sua comprensione ormai matura dei compiti del teatro si evolvono sotto l'egida di un'unica verità: l'arte è sacra, il teatro è qualcosa di nobile, di elevato, la creazione artistica è, nel suo genere, una nobilissima impresa.

Quanto piú la vita appariva fosca, quanto piú tali tenebre, inseparabili dallo sviluppo capitalistico all'inizio del nuovo movimento sociale, venivano sottolineate, per cosí dire, dai fremiti del frutto che stava maturando nel grembo di questa società, tanto piú gli individui particolarmente sensibili — e, fra tutti, coloro cui erano precluse le vie della rivoluzione — si aggrappavano il piú saldamente possibile alle proteste etiche ed estetiche contro la realtà.

In che cosa consistono quell'alto livello formale e quell'autentico carattere vitale che Stanislavski esige da un'opera di teatro per poterla considerare degna di essere rappresentata dagli antenati del Teatro d'Arte?

Esaminiamo la questione un po' piú da vicino.

V. Stanislavski è un realista? Vuole davvero una *verità* di vita nel senso di un'estrema somiglianza con la verità?

Sí, in parte era cosí. Partendo dal presupposto che il teatro deve rispecchiare la vita nella sua realtà, egli esigeva la ricostruzione di vari particolari, imponeva una aspirazione, estremamente sensibile e tesa, a ricreare la realtà cosí come essa è. Ma ben presto si accorse — e non poteva essere altrimenti con un compagno di viaggio quale Cechov — che la vita non si può mai costringere integralmente né in un romanzo, né in un'opera di teatro. La si può ricostruire cosí come faceva, secondo la definizione di Trepliov, Trigorin: « Se egli vede brillar un coccio di bottiglia e profilarsi l'ombra della ruota d'un mulino, eccoti pronta la descrizione di una notte di luna ».

In seguito Stanislavski passò rapidamente da un realismo del tipo dei Meininger a un impressionismo straordinariamente sottile che riusciva a rendere, per cosí dire, la stessa essenza, lo stesso aroma della vita proprio in quell'aspetto che un determinato spettacolo si sforzava di cogliere.

Ma Stanislavski si limitò forse a questo? No. Egli non si accontentò di rappresentare opere storiche (qui non esiste ancora distacco dal realismo), ma rappresentava anche opere a carattere simbolico, ad esempio Ibsen e il Hauptmann della seconda maniera (*Anime solitarie*), dove indubbiamente la vita veniva già sottoposta al predominio estremamente meticoloso di determinate idee. Egli si spinse ancor piú oltre quando mise in scena le favole di Maeterlinck e *La campana sommersa* di quello stesso Hauptmann, cioè due opere decisamente fantastiche.

E cosí, la *vitalità* che Stanislavski esigeva non si riduce affatto alla mera verosimiglianza. Mi sembra che le esigenze di Stanislavski nei confronti degli autori teatrali si possano definire il piú precisamente possibile af-

fermando che Konstantin Sergheievic esigeva dal materiale letterario, proposto al suo teatro, *una vera ricchezza di significati e di potenza espressiva.*

Tanto è vero che dopo aver constatato nel materiale drammatico la presenza di un significato e, sul piano letterario di una sufficiente potenza espressiva, nel senso che agevole si annunziava il passaggio dalla potenza espressiva letteraria a quella di carattere scenico, Stanislavski era pronto a porre il suo magnifico strumento al servizio di quella musica.

Stanislavski ragionava o sentiva cosí: la mèta finale dell'arte è quella di immergere — con l'aiuto della psicologia, e dedicando a tale scopo molte e molte serate — quando piú pubblico è possibile in una stato di profonda emozione, di un'emozione non sterile, capace di rendere le « anime » piú temprate, piú sensibili, piú autenticamente umane. Ciò vuol dire che Stanislavski conosceva o perlomeno intuiva le vie per sollevare questo pubblico al di sopra della vita quotidiana, di quella vita cosí amaramente dileggiata da un uomo vicinissimo a Stanislavski: Cechov.

Per giungere a questa mèta occorre un'arte teatrale del tutto particolare. Occorre far sentire allo spettatore la profonda commozione, la profonda sincerità che animano lo stesso teatro nella sua creazione. Di qui scaturiscono la *serietà* intransigente dell'arte, la ponderazione d'ogni particolare, la coordinazione di questi particolari nell'insieme del quadro, l'assidua ricerca delle condizioni che fanno sentire allo spettatore di essere a teatro non per divertirsi ma per venir educato nel senso migliore della parola. Spesso l'educazione comporta l'uggia dei sermoni, di scarsissima efficacia soprattutto a teatro. Ma la vera educazione (che al tempo stesso è sempre un'autoeducazione), la *bildung* geothiana, è forte di un profondissimo godimento che tuttavia non ottunde le nostre energie, anzi, le condensa e le organizza.

VI. Ma niente di quanto ho detto può risparmiare a Stanislavski e al suo teatro un appunto. Questo teatro non era forse eclettico? Voi lo difendete, mi si dirà, dall'accusa di gretto realismo, di attaccamento ai « vecchi » e agli « idoli », ma implicitamente lo accusate di un altro peccato: di eclettismo. Indubbiamente si trattava di un teatro eclettico. Vi si inscenavano classici russi e stranieri e vi occupava un posto preminente Cechov. Il teatro rappresentava con piacere anche Gorki e opere di carattere storico e fantastico. In sostanza, lo spirito di ogni opera trovava qui un nuovo corpo. Era come se Stanislavski invitasse i drammaturghi non soltanto della sua epoca, ma di tutti i tempi: portate qui i vostri grandi drammi, le vostre emozioni, sia amare come gioiose, i vostri personaggi, frutto di tante minuziose osservazioni, portate qui le opere da voi considerate adatte a esprimere la vostra esperienza di vita. Io e il mio teatro faremo sí che tutto l'ardore chiuso nelle vostre opere possa effettivamente illuminare e scaldare le menti e i cuori di centinaia, di migliaia e forse di milioni di persone. A tal fine troveremo il corpo scenico piú aderente allo spirito del vostro testo letterario. Noi, creatori di questo corpo, sapremo essere estremamente duttili, mediteremo a fondo quel che ci offrite, ci assoggetteremo a voi, non vi imporremo niente di nostro. Una volta riconosciuta la vostra opera degna di essere presentata al pubblico, lo faremo con il massimo zelo e scrupolo artistico. Nostro compito sarà di far sí che lo spettacolo riesca a rendere, con la massima potenza d'espressione scenica, in ogni movenza, tonalità e ritmo, gli autentici valori della vostra opera.

A rigor di termini, proprio da questo eclettismo è nata una splendida orchestra. Che orchestra ammiriamo di piú? Quella il cui direttore dichiara: io eseguo musiche solo fino a Brahms, dopo di lui non c'è piú niente, oppure l'altro che dice: noi eseguiremo soltanto musica nostra, nazionale, oppure qualche altra scioc-

chezza del genere, o l'altro ancora che dice: la mia orchestra non suona musica mediocre, ma sottoporremo al giudizio degli ascoltatori qualsiasi musica situata a un certo livello di potenza e di perfezione formale, di qualsiasi specie e forma, e lo faremo nella maniera piú aderente al carattere di questa musica?

Non occorre dire che un'orchestra cosí insolita, cosí duttile, un'orchestra di cosí elevata trasparenza artistica, un'orchestra mediante la quale la musica trova la sua piú vera espressione, raccoglierà l'unanimità dei nostri suffragi rispetto a qualsiasi altra.

Orbene, Stanislavski ha fatto del suo teatro proprio un'orchestra di questo genere.

VII. È stato il suo grande merito. Egli ha saputo utilizzare la sua epoca difficile per creare un teatro che è stato forse la voce piú bella e sonora che si sia mai udita in quel periodo. Il suo merito è consistito nel rendere questa voce non soltanto poderosa e bella, ma capace di esprimere un'infinita gamma di modulazioni, di adattarsi con straordinaria duttilità a concetti sociali che tramite i drammaturghi giungevano a questo sensibilissimo diaframma.

In questo caso l'eclettismo fu alleato di Stanislavski, in quanto gli permise di chiedere al suo strumento tutte le prestazioni possibili e immaginabili. Ma diciamolo chiaro e tondo: se il Teatro d'Arte, se l'arte teatrale di Stanislavski e dei magnifici uomini di teatro da lui educati non erano per niente botti vecchie e tali non sono per noi; se erano tutte *botti nuove*, il *vino nuovo* destinato a riempirle mancava. I classici restano classici. Nessuno Shakespeare può parlare a un'epoca nuova come lo farebbe un figlio di essa.

E i drammaturghi nuovi?

Dei nuovi drammaturghi, legati al Teatro d'Arte, si possono ricordare particolarmente Cechov e Gorki. Ma lo stesso Cechov è lo scrittore di un'epoca difficile. An-

ch'egli è uno di quei grandi figli di una siffatta epoca, che l'hanno maledetta facendone vedere nello specchio incantato dell'arte l'orribile ghigno, e sforzandosi in tal guisa di superare il proprio ribrezzo.

Ma *come* superarlo, *dove* andare, in quale « Mosca », e quali strade vi conducessero, erano tutte cose che nemmeno Cechov sapeva.

Perciò anche il teatro, da un lato, poteva soltanto raffigurare individui meschini, frutti bacati dell'autocrazia e, dall'altro, persone meravigliose di cui aver compassione, da piangerci insieme.

A spalla a spalla con Cechov, il teatro difendeva le « anime belle » dalla meschinità, e questa difesa era al tempo stesso la sua unica forma d'attacco. Va bene, grazie anche per questo, ma se non c'è dell'altro vino nuovo, si tratta di un vino molto ma molto leggero.

Un po' piú generoso era il vino di Gorki. Quel Gorki, ormai, non era piú figlio della sua epoca, ma già sentiva di appartenere all'imminente futuro che attendeva da allora. Era uno dei germogli di questo futuro, riscaldato dai raggi di un sole nascente. Ma né la sua maturità interiore in rapporto al suo tempo, né le condizioni sceniche permettevano ancora la rappresentazione di opere che fossero veramente annunciatrici della tempesta.

Chi avesse avuto buon orecchio, *avrebbe potuto* cogliere non solo in Gorki, ma anche in Cechov, nelle opere rappresentate dal Teatro d'Arte, l'annuncio della tempesta, però molto in sordina. Ecco perché il Teatro d'Arte assunse la funzione di importante organo per la tutela dei valori culturali, etici e artistici. Il Teatro d'Arte raccontava, con estrema eleganza formale, alla Russia, e soprattutto all'intellighentsia, che la vita, in sostanza, è magnifica, che si sarebbe pur trovata una via d'uscita e che una, comunque, consiste sempre nella coscienza interiore della propria spendida umanità. Non dovete essere schiavi di trite piccinerie: *Sursum corda!*

Ma l'epoca difficile impresse anche al Teatro d'Arte il suggello di una certa ripugnanza verso qualsiasi forma di attività, di una certa diffidenza per le fanfare militari, le parole d'ordine, gli appelli di qualsiasi specie. Naturalmente, il Teatro d'Arte non fu l'« anitra selvatica » di Ibsen, ma in parte fu un cigno nel cui canto non riecheggiava affatto un semplice presagio di morte, sia pure magnifico, ma, insieme, la buona novella di una vita nobile ed elevata anche su questa sporca terra. Solo che si trattava di un cigno il quale aveva disimparato a volare. Le ali del Teatro d'Arte erano quelle del sogno. Ali capaci di fendere l'aria attraverso le nubi e le procelle, verso lontani orizzonti, per toccare ad ogni costo la mèta, il Teatro d'Arte non ne aveva o, comunque, non sentiva il bisogno di averne.

VIII. Arrivò la rivoluzione e pose il Teatro d'Arte proprio dinanzi a questo compito. La rivoluzione disse al teatro d'aver bisogno di esso non per concedergli di riposarsi in una comoda poltrona, in una bella sala, gingillandosi con uno spettacolo divertente, per fare quattro risate: intendeva invece servirsi del teatro come di un faro e di un consigliere; per vedere sulla scena i propri amici e i propri nemici, nel presente, nel passato e nel futuro, in tutta la gamma dei loro possibili sviluppi; per poterne studiare, con i metodi propri del teatro, le origini. Per poter amare e odiare, grazie al teatro, con maggior passione, ma con piú preciso rigore l'ambiente circostante. La rivoluzione chiedeva al teatro la possibilità di esaltare le proprie gesta e i sacrifici sopportati, di gettar luce sui propri errori, sulle piaghe e sulle cicatrici, e questo nel modo piú veritiero. Gli chiedeva di fare astrazione da qualsiasi regola e scuola, impiegando tutte le sue magiche risorse per adempiere questa funzione di fotografare, condensare, stilizzare, fantasticare, utilizzare tutti i colori della sua tavolozza, tutti gli strumenti della sua grande orchestra per aiutarlo a meglio

conoscere e sentire il mondo e se stessa, avida com'era di approfondire e chiarire i suoi sentimenti. La rivoluzione sentiva il desiderio d'una intensissima vita interiore, affinché piú feconda risultasse la sua opera su questa terra, la sua lotta per la felicità degli uomini.

Alcuni teatri si spaventarono, gli altri scodinzolarono. Cominciarono a sorgere nuovi teatri, cominciarono a costruire nuovi strumenti per la musica nuova, alcuni sbagliando altri avvicinandosi ai compiti della rivoluzione. Il Teatro d'Arte e i suoi dirigenti tendevano l'orecchio agli appelli che giungevano loro da ogni parte.

È possibile trasformare *questo* nel linguaggio della musica teatrale? — si domandavano. — Non è troppo grezzo? Non è troppo giornalistico? Non è unilaterale? Non è una setta che si cela dietro la rivoluzione? E che cos'è realmente una *classe?* Perché una classe e non un'*umanità* dovremmo servire?

E altrettanta diffidenza circondava Stanislavski e il suo teatro da parte della rivoluzione: non è un teatro borghese, intellettuale ed estetizzante? Non è un teatro di sospiri e lacrimucce rugiadose, un teatro smidollato, un teatro demoralizzante? In anni calamitosi, in un periodo infelice esso serviva a consolare, ma che ce ne facciamo di un consolatore? E di un consolatore dalla voce soave, dalle maniere raffinate, dal fazzolettino di seta profumato, che gli serviva per asciugare le sue lacrime di anima straziata, capace di vivere soltanto in crepuscoli antelucani? Come potrà venire con noi e fasciare le ferite della rivoluzione? Com'è possibile ricavare da questo drappeggio di scena, profumato ed elegante, un vessillo sia pur ridottissimo della nostra lotta?

La drammaturgia rivoluzionaria si sviluppava lentamente. E altrimenti non poteva essere. Anche il teatro si avvicinava passo passo, quale fine strumento estetico, alle esigenze della nuova epoca. Si sforzava, senza scostarsi dalla sua direttrice sostanziale e dalla fede incrollabile nella sua missione, di inserirsi nel nuovo corso o di

includerne alcuni motivi nella propria sinfonia. Per lungo tempo vi riuscí soltanto in parte.

Forse, una certa funzione cominciò ad esercitarla il dramma *I giorni dei Turbiny* [1]. Il dramma di una graduale e magari, se si vuole, capziosa capitolazione. L'autore, pur abbandonando tutte le posizioni, chiedeva una larga amnistia e il riconoscimento della nobiltà d'animo ai combattenti che per essersi venuti a trovare dall'altra parte della barricata avevano smarrito la strada giusta.

Numerose e gravissime furono le accuse mosse da piú parti al teatro per avere rappresentato quest'opera. Ma il partito seppe discriminare gli aspetti positivi dello spettacolo, che erano due: in primo luogo, si trattava pur sempre di una capitolazione, ciò che aveva la sua importanza; in secondo luogo, si trattava di un'opera accettata, senza riserve di carattere artistico, dal teatro di Stanislavski, e di un'opera rigorosamente attuale, sulla realtà rivoluzionaria.

Il teatro s'era dimostrato all'altezza di rappresentarla magnificamente. Proprio le scene di massa, proprio tipi d'ogni specie di quel confuso periodo storico, in Ucraina, erano stati presentati con stupefacente vigore. Da quel momento la maggioranza dei drammaturghi, che avevano aderito alla rivoluzione e che desideravano sinceramente e con la massima urgenza dare una veste artistica alle loro idee, cominciarono a sognare che proprio Stanislavski e i suoi seguaci scegliessero gli indumenti scenici piú adatti a rivestire la carne della loro creatura artistico-letteraria. *Il treno blindato* nei suoi punti culminanti è da considerare, in una certa misura, un avvenimento culturale di portata storica.

Gli stessi attori del Teatro d'Arte si commossero fino alle lacrime nel recitare la scena con il prigioniero americano.

[1] Di Michail Afanasievic Bulgakov (1891-1940), riduzione teatrale del romanzo *La guardia bianca.*

E anche il pubblico era commosso. Io sedevo in un palco in compagnia di un giovane drammaturgo di tendenze estremiste. Piangeva anche lui, piangeva e pregustava la « felicità di vedere rappresentate le proprie opere da simili maestri della scena ».

Tutti sentivano che il Teatro d'Arte, quale strumento, quale orchestra, non era affatto un sopravvissuto, che la *botte nuova* fabbricata dalla geniale sincerità di Stanislavski, dalla sua profonda fede nell'arte, da un uomo che tanto esigeva da sé e dal teatro, non era invecchiata. E che se fino a quel momento nella botte s'erano venuti a trovare bevande e vini troppo leggeri, questo dipendeva soltanto dal fatto che la rossa uva rivoluzionaria non era ancora matura, che nella botte non era ancora stato versato dell'autentico vino di un'esistenza rinnovata, di un'ardimentosa attività umana, tesa all'attuazione delle piú grandi idee, ed espressa in un *repertorio nuovo.*

Vi è riuscito oggi Stanislavski? Non del tutto. Non dobbiamo inorgoglirci troppo, non lasciamo che i successi ci montino alla testa.

Qualcuno mi ha raccontato un bellissimo aneddoto, e io mi auguro che non sia una semplice storiella. Nel conversare con il capo del nostro partito, un drammaturgo, cui l'interlocutore faceva notare la scarsità di una buona produzione teatrale, se la sarebbe cavata rispondendo: « Che cosa possiamo fare? Non siamo degli Shakespeare ». E il dirigente avrebbe replicato (e se è vero, ha fatto bene): « E perché non siete degli Shakespeare? È colpa vostra. Forse che la nostra epoca non è molto piú su di quella di Shakespeare? E perché non dovrebbe possedere una voce drammatica anche piú poderosa di quella di Shakespeare? ».

Anche noi finiremo per avere i nostri Shakespeare, non può essere altrimenti, forse li avremo un po' piú in là ma verrà il loro momento.

E nel giorno in cui Konstantin Sergheievic compie

i settant'anni — e i cinquanta della sua attività artistica, cosí feconda, riconosciuta dal mondo intero e da noi — io gli auguro piú di ogni altra cosa di poter arrivare alla profonda convinzione che il magnifico strumento da lui costruito con tanta pazienza e devozione è stato fatto da lui, anche se non se n'è reso conto, per essere lo strumento di una grande rivoluzione, aurora di una rivoluzione mondiale.

A questo debbono lavorare i drammaturghi rivoluzionari, a questo deve lavorare anche lo stesso teatro. La musica nuova esige, nonostante tutto, una sensibile trasformazione dello strumento: la funzione modifica l'organo. Il Teatro d'Arte può accogliere la nuova musica, ma anche questa musica deve operare una certa trasformazione in seno al Teatro d'Arte. I grandi giorni di una definitiva consonanza del retaggio teatrale del decennio prerivoluzionario con i successivi periodi artistici, sempre piú maturi, della rivoluzione finiranno indubbiamente per coronare la lunga fatica di Konstantin Sergheievic. E ha ragione Kacialov[2], quando, nel suo simpatico articolo sull'amico piú anziano, afferma che nell'animo Stanislavski ha ventidue anni e nessun capello bianco.

La piú vera corona per il suo capo di creatore geniale non potrà essere che una serie organica di spettacoli rivoluzionari, vertice dell'arte.

[2] Il famoso attore Kacialov, in un suo articolo pubblicato per il settantesimo compleanno di Stanislavski scriveva, fra l'altro: « ... quando penso al talento di Stanislavski, ricordo sempre Maiakovski il quale dice di se stesso, giovane: " Nella mia anima non c'è nessun capello bianco / e nessuna senile tenerezza! / Facendo crollare i mondi con la potenza della voce, / avanzo bello, / ventiduenne." Per me questi versi di Maiakovski costituiscono il miglior ritratto di Stanislavski. Indiscutibilmente nel talento del canuto *vecchio* Stanislavski *non c'è nessun capello bianco* » (*Sovietskoie iskusstvo* (L'arte sovietica), 14 gennaio 1933).

IN MEMORIA DI VACHTANGOV *

Non ho la pretesa, parlandone in questa sede e con questi limiti, di rendere alla memoria di Evgheni Bagrationovic Vachtangov un esauriente tributo. Mi accontento di spartire con voi qualche impressione personale e il ricordo molto vivo che ho conservato di lui.

Pochi giorni prima di quello in cui avemmo notizia della fine di Evgheni Bagrationovic, era appena calato il sipario su una rappresentazione della *Principessa Turandot*, quando mi giunse un bigliettino di Vachtangov, che sollecitava il mio giudizio sul lavoro da lui svolto nel *Dybuk*. Mi domandai: come mai non gli avevo detto niente quando ci eravamo incontrati alla fine dello spettacolo? Era, per la cronaca, la « prima » della *Principessa Turandot*[1]. Mi era spiaciuto immensamente di non avergli detto nulla, ma non avevo aperto bocca perché, letteralmente, non riuscivo a trovare parole adeguate alla piena del mio entusiasmo. E tanto meno, scosso com'ero da quanto Vachtangov aveva fatto, sarei riuscito a prodigarmi nei soliti elogi. Mi limitai quindi a ringraziare Evgheni Bagrationovic, non solo a nome mio, ma di molte altre persone, per il magnifico dono che ci aveva fatto e per tutti gli altri che avrebbe ancora potuto farci.

* Discorso pronunciato durante la cerimonia organizzata nel terzo « Studio » del Teatro d'Arte, il 29 novembre 1922. Pubblicato per la prima volta in *Sovietskoie iskusstvo*, il 29 maggio 1922. Il discorso di Lunaciarski fu pronunciato quindi sei mesi dopo la morte di Vachtangov.

[1] La « prima » ebbe luogo il 27 febbraio 1922.

Vachtangov ha sempre messo nelle sue opere una straordinaria varietà. E anche nella sua attività futura tutto lasciava credere che avrebbe perseverato in questo senso. Ma si badi bene: egli non era di quelli che desiderano il « nuovo » ad ogni costo. Fra i critici e fra il pubblico, a volte qualcuno diceva: « Ha messo in scena un'opera nuova, ma sul piano tecnico non rappresenta nulla di nuovo: la sostanza è sempre quella ». Ma bisogna guardarsi bene da questa smania del nuovo a qualsiasi costo e in ogni spettacolo, perché essa può degenerare in una specie di manierismo, costringere a balzare oltre i propri limiti, finché l'artista sarà costretto, diciamo cosí, ad esplodere. Questo desiderio di correre dietro alla moda, di fare del nuovo ad ogni costo, lasciava del tutto indifferente Evgheni Bagrationovic. Ma al tempo stesso egli era completamente alieno da ogni forma di conservatorismo.

Egli non apparteneva ad una scuola ben definita, ma era un artista, in pieno possesso di tutte le peculiarità e di tutti gli elementi della scena, capace di fonderli nella maniera piú originale, e pronto a cogliere in ogni opera il momento di grazia.

Mi ha sempre commosso profondamente la devozione tributata al loro maestro dai discepoli di Vachtangov. Era, in ogni senso, l'innamoramento di tutto un collettivo per una personalità spiccatissima. Questo amore esprimeva una forza immensa, che probabilmente — se una morte spietata non avesse rapito Vachtangov — avrebbe fatto di lui uno dei maggiori condottieri nel campo dell'arte. Valga a dimostrarlo il fatto che egli non solo riusciva, con il suo talento e il suo amore, a legare fra loro i suoi numerosi seguaci, ma sapeva anche unirne i cuori, con quel cemento ideale che rende un collettivo straordinariamente compatto. Adesso abbiamo in piú di un collettivo saggi esemplari di tale compattezza; come nel collettivo di quel meraviglioso maestro, di quella straordinaria personalità che è K. S. Stanislavski. Ma si tratta di fenomeni estremamente diversi.

Forse, con la tecnica nuova si riuscirà, fissando in ogni particolare le opere di un artista, ad impedire che esse muoiano con il loro creatore. Il collettivo educato da Vachtangov deve custodire i benefici semi ricevuti dal maestro. È un problema inquietante e, insieme, fertile delle piú vaste possibilità.

Bisogna che l'amore professato da Vachtangov per la propria opera creativa, che il lavoro da lui compiuto con la vostra collaborazione, sappiano forgiare un anello d'acciaio capace di tenere unito il collettivo e di impedirne la disintegrazione. Bisogna che anche nel futuro l'esempio lasciato da lui lavorando al fianco dei giovani si conservi intatto, ma non come una mummia in un museo: occorre che brilli e riscaldi come un bosco vivo.

EVGHENI BAGRATIONOVIC VACHTANGOV *

Fino ad oggi il vasto pubblico conosceva la personalità di Vachtangov, indubbiamente uno degli esponenti del teatro russo dotati di maggior talento soprattutto per le sue messe in scena che non sono poi molte. Vachtangov è stato il regista di numerose opere, che però sono arrivate a un pubblico ristretto. La sua fama è innanzitutto dovuta all'immenso successo di *Turandot*, rappresentata nel suo « studio », e del *Dybuk* rappresentato dallo « studio » Habima. Si aggiunga a questi il successo del *Miracolo di Sant'Antonio*, del *Matrimonio* di Cechov e dell'*Enrico IV*, rappresentato da Vachtangov al Teatro d'Arte Secondo.

Questi spettacoli, pochi in sostanza, sono bastati a far classificare Vachtangov fra i tre-quattro registi di elezione.

Quali erano le convinzioni di Vachtangov, i suoi metodi, le sue dottrine, chi era lo stesso Vachtangov? Questo, il grosso pubblico non lo sapeva.

Vachtangov, com'è naturale, era conosciuto dai suoi discepoli che vivevano con lui un giorno dopo l'altro, ne ascoltavano le parole e le conferenze, seguivano il suo lavoro.

Un immenso amore per l'insegnante era nutrito dal gruppo di attori che ancor oggi costituisce il nucleo centrale del teatro Vachtangov. Amore che si palesa anche dopo la morte del maestro non solamente nella profonda

* Scritto nel 1924.

volontà di conservare in vita il loro teatro, volontà coronata dal successo, ma anche dal desiderio di conservare l'elemento piú tipicamente « vachtangoviano » del loro teatro e, logica conseguenza, anche dal compito di continuare l'insegnamento teatrale del maestro.

Numerose lezioni di Vachtangov e i suoi discorsi erano stati registrati. S'erano conservati in parte, i diari di Vachtangov e il suo epistolario. In generale, la personalità di Vachtangov risultò illustrata e in misura pressoché integrale nei documenti ritrovati dopo la sua morte dai suoi intimi. Questo materiale è stato ampiamente utilizzato da uno dei migliori esponenti del nostro teatro, B. E. Zachava, il quale, l'anno scorso, ha pubblicato un libro molto interessante sul suo celebre maestro. Attualmente è in corso di pubblicazione un volume contenente quasi tutto il materiale utilizzato da Zachava nel suo libro.

Per il momento non è possibile pubblicare per intero questo materiale. Spesso giudizi molto significativi di Vachtangov e alcune sue conclusioni tipiche si riferiscono a persone ancora viventi che svolgono un'attività teatrale. Pertanto, è preferibile attendere. In generale il materiale è presentato in maniera abbastanza compiuta e la figura di Vachtangov vi trova un risalto piú che notevole. In questo mio breve saggio introduttivo non pretendo affatto di offrire al lettore un ritratto di Vachtangov; si tratta semplicemente d'uno schizzo a penna. Vorrei porre in rilievo alcune direttrici fondamentali cui, a mio parere, qualsiasi futuro tentativo di definire compiutamente la figura di Vachtangov dovrebbe attenersi.

Innanzitutto, l'impressione ricavata dal Vachtangov che risulta dai documenti (e la mia impressione personale sull'uomo da me incontrato parecchie volte coincide pienamente) è quella del suo enorme fascino personale. Caratteristica fondamentale della sua natura era una specie di solare allegria. Non aveva molta salute e morí precocemente in seguito a una grave malattia, ma le frequenti sofferenze fisiche non hanno mai ottenebrato in lui questa sua peculiare « solarità ». Perfino in occasione di certe gravi operazioni di cui preferiva tenere all'oscuro la sua famiglia, continuava a fare dello spirito, a scrivere versi giocosi. Fino all'ultimo respiro, nonostante le sofferenze, continuò ad ardere e a far scintille. La gioia di vivere e l'allegria si trovano in Vachtangov indissolubilmente legate alla fantasia. La sua allegria lo portava a creare frasi curiose, bizzarre combinazioni di parole, trovate buffe. Provava il desiderio di ridere e di suscitare intorno a sé il riso. Perciò l'attore vive nel piú profondo della natura di Vachtangov. In lui l'attore si esprime proprio nel desiderio, nella capacità di adoperare gli avvenimenti quotidiani come un materiale da trasformare in qualcosa di gradevole, di brillante, di pittoresco. Egli è un maestro nel trasfigurare la vita.

Ma Vachtangov non è solamente un uomo spiritoso e un istrione. La sua allegria riesce calda e simpatica in quanto è organicamente compenetrata di bontà e di umanità.

È facile per Vachtangov essere allegro dato che, pur vedendo le molte deformità della vita e le meschinità umane, nel piú profondo dell'anima egli nutre nei confronti del mondo e degli uomini, suoi fratelli, un amore sconfinato. Egli desidera divertirli e divertirsi insieme a loro. Egli sogna una vita veramente beata e affascinante, cui soltanto i malintesi impediscono di attuarsi. Ma non è il caso di soffermarci su questi equivoci. Occorre vedere la vita nel suo valore potenziale. Occorre comprendere come per lui gli uomini potrebbero essere allegri, in maniera artistica e multiforme.

Il pathos principale di Evgheni Bagrationovic è proprio la fede nella possibilità di una felicità realmente grande e di una straordinaria unione fraterna degli uomini. Ma quando egli si imbatte nei piú vari esempi di disunione, di reciproca offesa, di oppressione, e in ogni specie di menzogne, è pronto alla lotta, s'inquieta e sof-

fre. Sentendo il mondo come qualcosa di solare, le eclissi e i fortunali che celano il sole alla vista degli uomini lo fanno soffrire intensamente. Talvolta Vachtangov piangeva durante le lezioni, pensando ai discepoli che portavano la volontà di scissione nel suo « studio », ma non si commuoveva, cosí profondamente, solo in questo caso.

È naturale che data questa sua indole, Vachtangov anelasse a liberarsi il piú presto possibile da ogni sentimento d'amarezza, a trovare qualche possibilità per armonizzare tra loro le dissonanze, a una possibile speranza, a qualche nuova strada capace di restituirgli la vista del sole, forse soltanto su un piano teorico, di semplice aspirazione, ma capace di far scomparire definitivamente le nubi e la caligine.

Si comprende quindi come Vachtangov non potesse essere semplicemente un attore, desideroso di divertirsi e di divertire. Inoltre la sua educazione artistica si era svolta nell'ambito del Teatro d'Arte, sotto la direzione di Stanislavski.

Stanislavski significava il passaggio definitivo del teatro da posizioni di maggiore o minore socialità a una posizione puramente artistica; ma l'arte pura di Stanislavski era una cosa molto seria ed è questa la sua piú essenziale caratteristica. Stanislavski aveva impresso all'arte scenica un suggello di santità, una passione straordinariamente nobile e pura. Egli non era disposto ad accettare concezioni diverse da quella per cui nel teatro, in questa affascinante istituzione della menzogna organizzata, si doveva trovare e instaurare la piú autentica verità. L'attore doveva essere verace, il regista doveva ricercare la verità, il pubblico doveva essere assetato di verità. Ma cos'è per Stanislavski questa verità? Non è una formula ben definita. Per Stanislavski è la vita stessa o, piú esattamente, quel che c'è nella vita di piú interiore, di piú commovente e di sentito. Raggiungere quest'umanità piú profonda significa accostarsi al nucleo della vita

umana, e lo si deve fare attraversando intere montagne di rifiuti sociali, di vizi d'ogni specie. Questo cammino verso la piú autentica umanità, oltre tutte le sue perversioni, dev'essere mostrato anch'esso in maniera verace, vale a dire che anche le perversioni devono essere rappresentate per mezzo di immagini straordinariamente precise. Inoltre, non si deve mai dimenticare che dietro tutte queste perversioni si trova quella grande verità umana, quella fondamentale « solarità » che il teatro deve per l'appunto mettere in luce.

Stanislavski e i suoi amici — Sulergitski e Vachtangov — sono fatti, in un certo senso, della stessa pasta, benché esistano tra loro numerose differenze di carattere individuale.

All'inizio della sua attività, Stanislavski si dedicò anima e corpo per togliere al teatro la « teatralità », per fare del teatro una specie di centro puritano, tale da non ammettere la minima ostentazione, nemmeno nella sala, imponendo agli stessi inservienti la rinuncia a qualsiasi uniforme.Il teatro è il tempio della verità. La recitazione deve essere ascetica e diretta a un fine prefisso. Gli attori vivono, creano. Recitano il meno possibile.

L'influenza di Sulergitski su Vachtangov fu enorme. Sulergitski, seguendo le orme di Stanislavski, poneva quasi le fondamenta teoriche del teatro. Egli era un esponente validissimo dell'idealismo piccolo borghese. In parte tolstoiano (e, sia detto per inciso, letteralmente adorato dallo stesso Tolstoi, che lo considerava uno degli uomini piú dotati di tutto il mondo),Sulergitski sfoggiava una fantasia eccezionale, una fecondità inesauribile, da istrione. Egli si esibiva con la massima semplicità nei suoi straordinari trucchi e giochetti, ma questo non contrastava affatto con la sua « santità » . . . Egli era, per l'appunto, un santo allegro, un santo buffone.

In che cosa consisteva la santità di Sulergitski? Essa derivava proprio dalle stesse radici, di cui abbiamo parlato poco sopra, a proposito di Stanislavski e di Vachtan-

gov. Sulergitski parte dal presupposto che ogni uomo è buono. Occorre mostrare ciò che in lui è migliore, dimostrare che le varie deformazioni della vita, le sue pieghe tenebrose sono esteriori, e che occorre sapersi distogliere da questo sgradevole aspetto, sapere eliminare le scorie per far brillare l'oro autentico dell'umanità. Ed è proprio questo il compito del teatro. Esso appassiona, distrae, ma poi t'accorgi che una volta di piú è riuscito a dimostrare la piú importante delle tesi: uomini, ricordatevi che siete buoni, che potete intendervi benissimo e vivere insieme, ricordatelo fermamente, impedite che si creino delle circostanze capaci di farvi scordare che siete buoni, buoni, tutti buoni.

Cosí sono nati gli spettacoli piú commoventi del Teatro d'Arte nel suo primo « studio » ed è qui che sono spuntati i germogli del futuro teatro di Vachtangov.

Nell'aprile del 1911, tutto preso da queste idee, Vachtangov scrive: « Voglio che lo spettatore non riesca ad analizzare le proprie sensazioni, se le porti a casa e ne viva a lungo. Ciò è possibile soltanto se gli esecutori sveleranno l'uno dinanzi all'altro le proprie anime, senza alcuna menzogna (ogni volta mediante accorgimenti nuovi). Occorre espellere dal teatro l'elemento teatrale, espellere dall'opera l'attore, espellere ogni fattore rozzo e limitato ».

In questa sua infatuazione, Vachtangov era effettivamente pronto ad uccidere il teatro. Lanciato sulle orme della verità, Vachtangov si sentiva in qualche istante portato ad eliminare del tutto l'apparenza, ma senza l'apparenza non esiste teatro.

È difficile dire in quale opposizione si siano venute a trovare fra loro le due piú tipiche influenze, che hanno trasformato questo Vachtangov prima maniera in un altro uomo, dalla personalità piú potente e interessante. Una di queste influenze fu la rivoluzione e il mutamento delle idee politiche di Vachtangov, l'altra la sua rivolta contro il teatro non teatrale.

Naturalmente, queste influenze sono connesse fra loro, ma non è molto facile scoprirlo in base al materiale di cui disponiamo. Da principio Vachtangov ebbe verso la rivoluzione lo stesso atteggiamento che aveva verso la guerra: indifferenza e perfino una certa ripugnanza. Anzitutto un senso di disturbo; tutto questo trambusto ostacola l'attività veramente seria, la santa arte (« santa » non nel senso trito della parola, ma nel suo significato piú profondo; per Vachtangov si tratta davvero di un'opera santa). In secondo luogo c'è tanto di quel male, tanto di quel dolore e tanti morti, che mette paura soltanto il pensarvi.

Per le sue convinzioni Vachtangov, senza attribuire grande importanza alla politica, era stato un tempo di tendenze socialiste rivoluzionarie, vale a dire un democratico, amante dell'uguaglianza, della fratellanza e della libertà.

Da prima la rivoluzione bolscevica era parsa a Vachtangov un fenomeno mostruoso, una specie di malattia interna, divenuta a un tratto necessaria, ma pur sempre rimasta una malattia molto grave. Senonché certe impressioni, simbolicamente espresse nella figura dell'operaio intento a ristabilire l'ordine in un certo piccolo settore tecnico, portarono Vachtangov a rivedere le sue idee. È vero, in lui rimase ancora moltissimo del socialista rivoluzionario. La parola « popolo » risonava alle sue orecchie come qualcosa di estremamente significativo.

Dopo aver compiuto la rivoluzione, dopo aver cominciato a far ordine in un paese immenso, e in condizioni difficilissime, il popolo s'era avvicinato a Vachtangov piú che in qualsiasi altro momento, ed egli sentí di amarlo. Cominciò a dire che era indispensabile porgere orecchio ai desideri del popolo, mettersi al servizio di questo popolo, portare l'arte proprio là, fra le masse popolari. Che cosa fosse precisamente il popolo, questo per Vachtangov non era del tutto chiaro. Egli non

capiva che cosa fossero la divisione del popolo in classi, le discordie interne, ancora in atto. Almeno in quel periodo Vachtangov, ripeto, non lo capiva. Per popolo egli intendeva i lavoratori e i poveri, tutta la loro massa, ma almeno per un certo verso egli non era piú un socialista rivoluzionario: aveva compreso che gli organizzatori di questo popolo erano i bolscevichi e li considerava uomini tenaci e competenti. Soltanto l'amore, la fiducia del popolo in questi uomini dava a loro la possibilità di proseguire il loro commino, di dare alla vita una forma nuova. Vachtangov pensava: voglio essere con loro.

Come risulta dai materiali, Vachtangov aveva molte idee sul teatro popolare, sulla trasformazione del teatro in strumento di alta conoscenza e autoorganizzazione popolare. Se avesse seguito questa direttrice, sarebbe facilmente approdato a un teatro a tesi, vale a dire a un teatro di predicazione sociale d'alto livello.

Quando, a quei tempi, mi affannavo a ripetere che sul piano della forma dovevamo tornare ad Ostrovski, alludevo alla completa ineluttabilità in parte d'una fase, e in parte di una certa branca del teatro realistico, funzionante quale « specchio della vita »; uno specchio cioè capace di riflettere la vita in maniera piú vivida e istruttiva di quanto non possa farlo una singola persona, e con un fine ben preciso: quello di comporre una certa azione per illustrare questa realtà. Si tratta di un teatro realistico, saturo di poesia, istruttivo, educativo. Forse, questo teatro che oggi predomina da noi (del fatto che ci saremmo arrivati non ho mai dubitato), sarà soltanto una fase nello sviluppo del teatro socialista. È molto piú probabile che questo teatro divenga un ramo dell'albero socialista e che questo ramo non debba seccarsi mai, ma occupare un posto piú modesto di quello che occupa oggi, quando avremo superato le nostre maggiori difficoltà, il periodo di estrema tensione delle forze che costruiscono e combattono.

Ma questa concezione del teatro era estranea a Vachtangov.

E perché?

Gli sembrava che fosse troppo aderente a un certo periodo storico. Egli rifece il *Miracolo di S. Antonio*, mise in scena il *Matrimonio* dandogli il tono di una satira sociale. Lo fece magnificamente, ma al tempo stesso pareva dire: « La satira sociale è diretta contro la borghesia. Per ora c'è l'odio nei suoi confronti, ma passerà e la borghesia non esisterà piú. Ora, io intendo lavorare per l'eternità cioè, in altre parole, sul materiale di un' " umanità ben salda " ».

Vachtangov comprendeva che tra la vera epoca moderna e l'eternità non esiste nessuna contraddizione. Egli diede vita a una triplice forma: i fenomeni eterni nella loro forma e interpretazione contemporanea, proprie di un dato teatro.

Il teatro a tesi, basato sui fatti del giorno, viene accettato da Vachtangov, ma egli si trova a suo agio in una sfera diversa e piú elevata. Mentre cerca di avvicinarsi alla realtà politica e di soddisfare le esigenze delle masse, continua ad avanzare anche lungo un'altra direttrice.

Quasi prevedendo la sua morte, quasi volendo esprimere l'armonia dei sentimenti piú reconditi, permeati d'oro e di sole, che ha portato con sé in questo mondo, Vachtangov comincia a parlare con appassionato ardore di un teatro tutto teatrale. Condanna recisamente la sua fede di un tempo nel teatro puritano: lo definisce borghese. Non si arresta nemmeno dinanzi a una certa rivolta nei confronti di Stanislavski. È convinto che il teatro aristocratico, con i suoi velluti e ori, con i suoi orpelli e la sua magnificenza sia piú vicino al teatro autentico di quanto non lo sia il teatro dei mercanti sciatto e incolore, riservato e propenso a menar vanto di questa sua riservatezza, come se avesse la capacità di surrogare il buon gusto.

Ma, com'è naturale, non sono tanto la sala e i suoi addobbi a contare, quanto il palcoscenico. Che cosa ci deve essere?

Vachtangov si è ormai liberato da quella santità tra pedantesca è piagnucolosa che un tempo si era sviluppata in lui al contatto dell'affettuosa carezza di Sulergitski. Egli ritiene di non averne bisogno. I tuoni della rivoluzione hanno scosso questi antichi rifugi dell'umanitarismo, della bontà e di altri sentimenti limitati. La rivoluzione, che esige una rappresentazione satirica, piena d'odio, dei suoi nemici e il pathos dei fatti del giorno, e vuole che si ponga l'accento su determinati compiti, veniva accettata da Vachtangov ma non lo attraeva. Lo attraevano le prospettive future di questa rivoluzione, e gli sembrava che fosse possibile raffigurarle in anticipo. Cosa che cominciò a fare in *Turandot*.

Cos'è dunque il teatro? Il teatro è il regno della gioia, il regno di una gioia straordinariamente colorata, straordinariamente raggiante. Vachtangov poteva dire insieme a Korolenko: « L'uomo è nato per la felicità, come un uccello per il volo ». Ma anche se la vita fosse bene organizzata, vale a dire se tutte le condizioni esteriori della felicità fossero attuate, se realmente gli uomini prosperassero, anche allora si dovrebbe avere la facoltà di sentirsi felici.

Il teatro può riuscire a far sentire tutta l'indescrivibile bellezza della felicità che agli uomini è permesso di raggiungere. Ma se cosí è, il teatro può non soltanto elevare al quadrato e al cubo la felicità che già regna nelle case e nelle vie, ma può anche mostrare questa felicità quando nelle vie e nelle case ce n'è ancora ben poca.

Voi lottate e perciò soffrite. Create in uno stato di estrema tensione. Vi assoggettate a grandi sacrifici in nome del domani e perciò la vostra giornata è triste. Voi parlate in termini di abnegazione, di rinunce in vista di un fine. La sete di vittoria, successi parziali pagati a caro prezzo ecc.... Tutta questa magnificenza della vo-

stra vita è infinitamente piú importante di qualsiasi altra vita sulla terra. Questo avrebbe potuto dire Vachtangov e, in sostanza, egli lo dice nella sua *Turandot*: « Ma proprio non vi rendete conto del vostro bisogno di gioia, quando respirate a pieni polmoni l'aria fresca, uscendo dalla vostra fabbrica, quando il sole vi guarda negli occhi, quando un ramo di lillà vi saluta dondolandosi? Non sentite l'importanza, l'estrema importanza di tutto questo? Lasciate dunque che l'arte organizzi per voi questa gioia per la vita, organizzi per voi determinate ore in cui vi possiate sentire uomini-fanciulli, capaci di dedicarsi al gioco con totale spensieratezza ».

Sono profondamente convinto che Vachtangov non si sarebbe fermato su questa concezione del teatro, come su qualcosa di definitivo e di esauriente.

Non si deve certo pensare che il teatro, nel quale viene raffigurata la recitazione in se stessa, sia realistico. Ad impiegare la parola « realismo » in questo senso era Tairov, proprio perché non voleva che il suo teatro fosse preso per la riproduzione della realtà che egli rappresentava, e che fosse invece considerato, proprio in quanto teatro, come recitazione, come splendido balocco per l'umanità. Per Vachtangov questa interpretazione del teatro poteva valere soltanto quale compito parziale. Ma il teatro teso alla gioia, un teatro gioioso, in abiti eleganti formò la base di tutto l'ultimo periodo dell'insegnamento teatrale di Vachtangov e, probabilmente, contribí in misura notevole alla formazione del teatro socialista. Non un noioso predicatore, sia pur provvisto di talento, ma sempre somigliante a un maestro « puritano », bensí un uomo allegro, brillante, completo, dallo sviluppo multiforme, il cui atteggiamento nei confronti della vita e della lotta è contraddistinto dalla gioia, un uomo che con la sua recitazione vi porta nel regno del riso spiegato e della vita affrontata con gioia spavalda.

Certo, è possibile arrivare a una concezione totalmente piccolo-borghese del teatro. E cioè: il teatro esi-

ste per divertire la gente. È una concezione tipica della borghesia moderna: « Di giorno ho lavorato, ho imbrogliato il mio prossimo, ho sfruttato gli operai ecc. La sera, poi, ci pensino gli attori a farmi ridere un po' ». Sarebbe orribile se rotolassimo cosí in basso, e rotolare già dalle posizioni di Vachtangov sino ad un puro teatro di divertimento è possibile. Fatto sta che ciò non sarebbe alla Vachtangov. Non è questo che egli desidera; egli non desidera che entrando in teatro dimentichiate la vita e che vi si dia una mano per farlo, come in una taverna, mescendovi una specie di vodka teatrale. No, Vachtangov esigeva da sé, dai suoi attori e registi e, in generale, da tutti gli attori e registi uno sforzo intenso, diretto a un alto livello di virtuosismo, in grado di fornire sempre forme eterogenee di gioia, capaci di riecheggiare la realtà, cercandola costantemente in questo specchio magico, nel quale tutto si rifrange in un tripudio di colori inauditi e di rutilanti scintille, trasformandosi in un'allegria, in una caricatura, straordinariamente raffinate.

La *Turandot* fu un immenso slancio verso la gioia. Che i miei attori ci mostrino — questa era l'idea di Vachtangov — altri attori di gran talento intenti a gioire della vita, dedicandosi a scherzi e pagliacciate eseguiti con grande maestria.

Certo, non si può *turandottare* l'intero teatro; ma nella *Turandot* è stato raggiunto un vertice senz'altro indimenticabile. Vachtangov sofferente, ormai prossimo alla morte, ricordava agli altri che il teatro deve essere un posto di gioia e di allegria. Da allora ce ne siamo spesso dimenticati, anzi cominciamo a guardare con sospetto ogni spettacolo in cui siano presenti gioia e allegria. Prediligiamo la raffigurazione grigia e disadorna della realtà; una predilezione lodevole che quando diviene tuttavia eccessiva e occupa l'intero sfondo del teatro, finisce per trasformarsi in una specie di caffè senza zucchero.

La nostra festa non è come quella delle altre classi. La nostra festa contiene sempre qualcosa di pratico; durante le nostre feste noi ricordiamo, tiriamo le somme, guardiamo in avanti, stabiliamo rapporti reciproci, riunendoci in masse. Ma le nostre feste sono gioiose e pittoresche e con il passare del tempo lo diventeranno sempre piú. Anche se la nostra festa ha un che di pratico, non è detto che debba essere piena di monotono grigiore quotidiano.

Questo vale anche per il teatro. Il teatro dev'essere una festa. Se uno si reca a teatro, lo fa per ricevere una gioia. Forse gli mostreranno avvenimenti tristissimi e lo costringeranno a meditare su problemi dolorosi, ma se uno esce da teatro con il mal di testa e stanco, si tratta senz'altro di un teatro cattivo, un po' come quei bagni pubblici dai quali uscite piú sporchi di quando vi siete entrati. Certo, se ne uscite allegri, ma con il cervello e il cuore vuoti, anche allora si tratta d'un teatro di basso livello.

Compito del teatro è proprio quello di raggiungere due scopi: fornirvi nuove idee, nuove emozioni sociali, una nuova carica che vi aiuti a trasformare la vita alla quale partecipate come cittadino dell'URSS, e di offrirvi insieme una gioia profonda.

Vachtangov non ripudiò quel che aveva detto in precedenza. È necessario che lo spettatore continui a meditare in casa su quanto gli è stato offerto a teatro, e che, uscendone, sulle sue labbra fiorisca un sorriso felice.

Credo che fosse proprio questa l'immagine del teatro auspicato da Vachtangov nell'ultima fase della sua attività. Mi sembra che il teatro di Vachtangov — che occupa oggi non soltanto nel nostro paese ma anche in Europa uno dei posti di maggior rilievo — sia un teatro pieno di sensibilità, ricco di vita. Esso ha dato e continua a dare il giusto tributo alle opere di carattere attuale e nel presentarci l'attualità raggiunge sempre momenti di altissima arte. Io ritengo che spettacoli come *Virineia* e *I tassi* siano indimenticabili. Ma questo teatro vorrebbe presentarci anche spettacoli meramente gioio-

si. Credo che *La congiura dei sentimenti* sia all'altezza dei migliori spettacoli di Vachtangov e, a suo modo, li riunisca in sé. Ancor oggi penso che, nonostante la grande stima di cui gode questo teatro e, in particolare, di cui godono gli spettacoli da me sopra citati, tutta la loro importanza non sia stata ancora chiaramente compresa.

Tra tutti i registi del suo tempo, compresi i suoi illustri maestri, le maggiori simpatie di Vachtangov andavano a Meyerhold, che egli considerava, fra tutti quanti, il piú vicino a sé, e osservava che i loro sentimenti e pensieri finivano spesso per incontrarsi. Gli sembrava soltanto che Meyerhold, gigante in fatto di virtuosismi e inventiva, fosse portato a ignorare l'umanità dell'attore e che quindi difettasse un po', secondo una vecchia espressione, di « anima ». Decifrata quest'« anima », possiamo dire « che fosse portato a ignorare i tratti caratteristici della vita attuale, sostituendoli con la biomeccanica ».

Queste osservazioni di Vachtangov sono perfettamente valide. Meyerhold ha indubbiamente la tendenza a impostare i problemi dal punto di vista del materialismo meccanicistico. Per elevarsi sino alla dialettica, egli per l'appunto dovrebbe assimilare il carattere specifico dei sentimenti umani e smettere di scinderli nei loro particolari.

Ma se Vachtangov ha ragione nelle sue ultime osservazioni critiche, ha altresí ragione sul piano del giudizio generale. Egli tra l'altro scrive: « È orribile che la genialità di Meyerhold non sia compresa, compiutamente, nemmeno dai suoi piú intimi discepoli ».

Ed è proprio cosí. Non disponendo di un genio artistico capace di assolvere impeccabilmente la propria gigantesca funzione attuale, finiamo per trascurare i genii, le persone piú dotate della nostra epoca. È vero, essi sono famosi, ne facciamo il nome, ma senza renderci ben conto della loro statura. In questo siamo tutti colpevoli, me incluso. Quand'era vivo Maiakovski, non mi sarebbe mai passato per la mente di dover comprendere tutta la

sua grandezza (e l'avrò poi davvero compresa tutta?) soltanto dopo la sua morte.

È brutto che soltanto la morte o una gloriosa vecchiaia, una specie di onorifica pensione, ci costringano a riconoscere la grandezza di certe persone. Vachtangov è stato un enorme fenomeno teatrale. Egli ha lasciato un ricchissimo retaggio non tanto di teorie, di osservazioni sparse qua e là, quanto nel suo stesso teatro, vivo ancor oggi. Eppure esistono certi bravi giovani (se non altro tali sul piano dell'attività sociale) che non hanno ancora fatto niente a questo mondo, desiderosi di distinguersi soltanto per la loro impeccabile ortodossia e che cominciano a farsi vivi, come galletti di primo canto: « Occorre smascherare Vachtangov ». Miei cari giovanotti, voi riuscirete a smascherare soltanto la vostra pedanteria, a dimostrare d'aver imparato a menadito la « lezioncina » marxista, totalmente estranea alla grande sinfonia del marxismo-leninismo, e dimostrerete inoltre che vi sono totalmente estranei i sentimenti dell'autentico processo creativo, che non vi accorgete minimamente della vividezza e di tutto il fascino che emana dalle terre vergini del nostro paese, smosse per la prima volta dalla rivoluzione.

Occorre dar tempo al tempo. Il tempo mostrerà tutto il ridicolo di questi pedantucoli e porrà sul giusto piedestallo i grandi rappresentanti delle ricerche creative che si svolgono ai nostri giorni. Non ce ne vorrà molto, di tempo, perché ci penseranno il proletariato, l'umanità lavoratrice, che si libererà facilmente di tutti quegli elementi artificiosi, limitati, pedanti e scialbi con cui certuni vogliono rivestire il corpo gigantesco del proletariato.

Questo breve saggio sulle idee teatrali del defunto Vachtangov, scritto in base al materiale racchiuso nel presente volume, era già finito da molto quando il materiale in questione si è arricchito di alcuni documenti molto importanti.

Essi sono, almeno in parte, straordinariamente toccanti sul piano della vita e della morale. Cosí dicasi del-

la lettera, piena di gioia e riconoscenza, scritta da Vachtangov a Nemirovic-Dancenko dopo la guarigione da una malattia. Cosí dicasi delle magnifiche lettere indirizzate a N. N. Bromlei e a B. M. Suskevic a proposito dello spettacolo *L'arcangelo Michele.* Si tratta di lettere scritte quasi a poche ore di distanza dalla morte di Vachtangov; sono piene di profondo amore per un teatro in procinto di rappresentare un nuovo spettacolo e per tutti gli artisti che vi devono prendere parte.

Il materiale nuovo pubblicato nel libro riveste spesso una grande importanza teorica, come, ad esempio, i progetti abbastanza particolareggiati delle messe in scena del *Rosmersholm* di Ibsen e dei *Frutti dell'istruzione* di Tolstoi.

A mio parere grande importanza riveste anche il programma del corso di arte scenica. Per quanto si tratti di un semplice compendio, di un indice sistematico, sono convinto che i nostri pedagoghi teatrali, e qualunque artista desideroso di istruirsi, esamineranno con grande profitto questo compendio, cercando di trarne indicazioni il piú possibile concrete, dato che si tratta del progetto di un edificio profondamente meditato.

Non intendo comunque estendere questo mio articolo procedendo all'analisi di tutto il materiale supplementare. Non ho analizzato, infatti, nemmeno il materiale di cui disponevo. Questo compito spetta alla critica. Il libro di Vachtangov servirà a svegliare le menti, a stimolare le energie. D'altra parte, questi materiali non necessitano affatto di un qualsiasi commento preventivo o di particolari delucidazioni.

Ecco perché mi limito a quanto avevo già scritto ed a aggiungere l'espressione del mio piú ardente desiderio affinché Vachtangov, il quale con tutta la sua vita e con tutto il suo retaggio teatrale-artistico è entrato nella storia del nostro teatro come una forza viva, abbia a guadagnare ancor piú, a questo riguardo, dalla pubblicazione del suo retaggio letterario, cosí profondamente significativo.

PER L'ANNIVERSARIO DEL TEATRO ALEKSANDRINSKI *

Il libro del teatro Aleksandrinski esce per i tipi dei Lenghichl in occasione del centenario di questo teatro, uno dei piú antichi e dei piú caratteristici del nostro paese, uno degli organismi teatrali di maggior rilievo nelle condizioni in cui versava la vita artistica prerivoluzionaria.

Questa specie di letteratura, anche quando ci offre un ricco materiale informativo, si distingue quasi sempre per difetto sostanziale e ricorrente con troppa frequenza: quello di attribuire ai festeggiati un'autorità quanto mai discutibile in omaggio al conciliante proverbio latino: *De mortuis aut bene, aut nihil.*

I bolscevichi hanno ripudiato questa tradizione; e quando ci siamo trovati a celebrare il giubileo di personalità sia russe sia straniere, abbiamo osato non conformarci alla prassi di questa indulgenza piccolo-borghese. Basti ricordare il giubileo di Tolstoi o quello di Goethe [1], in cui, a mio parere, opponemmo al grosso della letteratura commemorativa europea non solamente una retta comprensione marxista di Goethe, ma anche molto amore e rispetto per lui, sia pure corroborati da

* Nel 1932, in occasione del centenario del teatro Aleksandrinski (oggi Teatro accademico di Stato Pusckin) uscì a Leningrado un libro di K. N. Dergiavin intitolato *Epoche del teatro Aleksandrinski.* Questo articolo di Lunaciarski serviva da introduzione al libro ed era datato: « Ginevra, 13 luglio 1932 ».

[1] Il primo celebrato nel 1928, il secondo nel 1932.

tanti di quegli elementi critici, che gli ammiratori borghesi di Goethe, soprattutto quelli tedeschi, da quel momento ce l'hanno a morte con noi.

Anche K. N. Dergiavin ha seguito questa strada. Il suo libro non è affatto un'apologia del teatro Alekandrinnski nel suo centesimo anno di vita; al contrario, per quanto ne so, è la prima rigorosa analisi classista della funzione esercitata dal teatro Aleksandrinski nella nostra cultura.

Il Teatro Aleksandrinski, come Dergiavin ha bene capito, che una sua funzione nel vasto dissenso culturale che ha diviso la nostra intellighentsia in due fazioni, partecipando non solo di riflesso, ma direttamente, alla lotta per una via di sviluppo prussiana o americana della Russia [2], a quella lotta che Lenin ha cosí genialmente messo in risalto.

Vediamo cosí Dergiavin collocare fin dall'inizio il teatro Aleksandrinski sulla via dello sviluppo della Russia in senso prussiano. In tal modo egli riconosce nel teatro Aleksandrinski un'entità a noi avversa o, per essere piú esatti, avversa a certe tendenze che hanno preceduto la rivoluzione proletaria e l'hanno in buona parte preparata.

Sulla scena del teatro Aleksandrinski si è anche potuto assistere a una difesa franca e diretta dello zarismo, della burocrazia, della nobiltà, in una parola di tutti gli aspetti piú foschi dello Stato, dell'ordinamento sociale e del modo di vita del nostro paese. Né sono mancati tentativi di mascherare le contraddizioni insite in questa vita, poiché agli intellettuali piú o meno colti e provveduti, appartenenti al collettivo di questo teatro, non sfuggiva quanto fosse svantaggioso mostrare « l'orrendo

[2] Qui Lunaciarski cita le parole scritte da Lenin sulle due vie di sviluppo del capitalismo russo in *Il programma agrario della socialdemocrazia nella prima rivoluzione russa del 1905-1907.*

ceffo delle destre » accanto alle tendenze della democrazia rivoluzionaria: è vero che in questi casi non si trascurava di avvolgere tutto nella nebbia piú o meno rosea dell'« umanità in generale » e altri guazzabugli della stessa specie.

K. N. Dergiavin osserva con molto acume che l'ambiente del teatro Aleksandrinski, la sua atmosfera riuscivano ad attrarre singoli esponenti, a volte geniali, dell'intellighentsia, capaci di far breccia nel fronte delle « buone intenzioni » del teatro stesso.

Cosí l'enorme talento tragico di Karatyghin, unito alla sua magniloquenza romantica, paragonabile soltanto alla recitazione di Talma, poteva farne, a parità di ogni altra condizione, un attore di spicco e d'un genere particolare. La bellezza del suo romanticismo, un po' enfatico, ma fastoso e pieno di pathos, mal si sarebbe potuta costringere nei limiti imposti dalla censura autocratica all'arte « imperiale » ufficiale, limiti entro cui singoli intellettuali di talento erano obbligati a lavorare.

Piú tardi Ostrovski mise a disposizione del teatro il suo ricco repertorio, pregno di succhi vitali. Non per niente Dobroliubov, uno degli esponenti piú geniali e nobili della democrazia rivoluzionaria, prelevò dalla tavolozza di questo artista il colore che anima certi suoi articoli: parlo dei piú profondi, che scossero con maggior forza l'animo dei giovani russi. Ma, come osserva giustamente Dergiavin, Ostrovski si lasciò addomesticare dal teatro Aleksandrinski, tanto è vero — insiste Dergiavin — che i princípi moralistici, sentimentali, falsi delle opere come *Povertà non è vizio* ebbero il sopravvento in Ostrovski — soprattutto nell'Ostrovski quale fu presentato al pubblico — su quelli presenti in altre opere vibranti d'una protesta mal repressa come, ad esempio, l'*Uragano*.

O, infine, che dire del gran talento di V. N. Davydov, divenuto una delle figure cardinali del teatro Aleksandrinski, che con la sua avidità di attingere a piene mani

dalla vita il suo materiale, per poi sfoggiarne tipi profondamente realistici, minacciava una brusca irruzione della realtà nel piccolo mondo convenzionale del teatro? Come andò a finire? Davydov continuò ad essere un ornamento di questo teatro soltanto a patto di mettere la sordina alle sue aspirazioni creative democratico-borghesi.

Ma se tutto ciò è vero, che cosa rimane di positivo nel teatro Aleksandrinski, preesistente alla rivoluzione? Eppure qualche aspetto positivo c'era, e abbiamo il dovere di riconoscerglielo. Se no perché il potere sovietico si sarebbe preoccupato delle sorti del teatro, invece di chiuderlo, come volevano farmi fare i compagni del Proletkult, quando io ero commissario del popolo all'istruzione?

È un fatto che, nel corso della sua lunga esistenza, il teatro Aleksandrinski ha dato corso a molteplici tradizioni assimilando una ricchissima esperienza artistica, creata dai grandi talenti che si alternavano sulla sua scena.

Ma sono tradizioni autentiche? Non si tratta piuttosto di semplice *routine*? Che cos'è l'esperienza elaborata dagli esponenti dei circoli borghesi ad uso e consumo di un pubblico formato da borghesi, proprietari terrieri e funzionari pubblici, sotto la ferula della polizia zarista? Possono giovare al nuovo teatro rivoluzionario forme venute alla luce in siffatto modo e in quei tempi? Non è assurdo ogni tentativo di versare vino nuovo nella vecchia botte « imperiale »?

A prima vista sembra particolarmente arduo rispondere a questa domanda nel caso del teatro Aleksandrinski, mentre non lo è in quello del Piccolo Teatro di Mosca. Nel Piccolo Teatro, già ai tempi di Stcepkin, dominava il realismo, che si rafforzò ancor piú in seguito all'offensiva borghese condotta contro questo teatro al tempo di Sadovski. Invece il teatro Aleksandrinski, da questo punto di vista, era di gran lunga piú convenzionale; seguitava, come sempre, a paludarsi di un certo formalismo aristocratico.

Nel 1918 l'attacco sferrato dal Proletkult contro il teatro Aleksandrinski non fu certamente una bazzecola. La mia posizione era vicina a quella del Proletkult, ma le reiterate sollecitazioni a spazzar via quel « covo » di arte reazionaria finirono per urtarmi.

Allora decisi di chiedere consiglio allo stesso Vladimir Ilic.

Preoccupato come sempre di non trasferire sul piano ufficiale le direttive orali di Lenin sull'attività del commissariato del popolo a me affidato, ho commesso l'imperdonabile errore di non annotare subito le sue parole. Il prestigio mondiale di Lenin è immenso, tanto che parlare a suo nome incute un timore reverenziale. Oltre al pericolo di attribuirgli parole che non ha mai dette c'è anche quello di ometterne qualcuna. Tenga dunque presente il lettore che, pur cercando di riassumere il colloquio con la maggiore esattezza possibile, quanto dirò non intende essere, né va considerato una trascrizione letterale di ciò che disse Lenin.

Quando andai nello studio di Vladimir Ilic, non ricordo di preciso in che data, ma, comunque, nella stagione 1918-19, gli espressi la mia ferma intenzione di compiere ogni sforzo per conservare in vita tutti i migliori teatri del paese. A questo aggiunsi: — Certo, per il momento il loro è un repertorio vecchio, ma lo ripuliremo senza indugio da qualsiasi bruttura. Il pubblico, e in specie quello proletario, vi si reca volentieri. Tanto questo pubblico che la forza stessa del tempo costringeranno anche i teatri piú conservatori a modificarsi gradualmente. Ritengo che questa modificazione avrà luogo entro un termine relativamente breve. Considero pericoloso provocare una vera e propria frattura: in questo campo non abbiamo ancora niente da dare in cambio. Infatti pur tenendo conto del fatto che dopo la vittoria della rivoluzione la musica di un futuro ormai prossimo

diverrà proletaria e socialista, è assurdo ritenere che sia possibile chiudere i conservatori e gli istituti musicali e dare alle fiamme i vecchi strumenti e gli spartiti di carattere « feudale-borghese ».

Vladimir Ilic mi ascoltò attentamente e rispose che avrei dovuto attenermi proprio a questa linea, ma senza scordarmi di appoggiare anche quegli elementi nuovi che sarebbero sorti per l'influenza della rivoluzione. Da principio non era opportuno applicare criteri di carattere meramente estetico, altrimenti l'arte vecchia, piú matura, sarebbe stata una remora per lo sviluppo degli elementi nuovi. Anche l'arte vecchia avrebbe finito per modificarsi, ma tanto piú lentamente quanto meglio l'avrebbe spronata la concorrenza delle opere giovani.

Mi affrettai ad assicurare a Vladimir Ilic che avrei fatto di tutto per evitare un simile errore. — Ma non è ammissibile — replicai — consentire ai fin troppo numerosi psicopatici e ciarlatani, che in questo momento cercano di farsi rimorchiare dalla nostra nave, di mettersi a recitare, con le nostre stesse forze, una parte che non si addice a loro e che riuscirebbe dannosa a noi.

Vladimir Ilic mi rispose letteralmente cosí: — Quanto agli psicopatici e ai ciarlatani avete perfettamente ragione. La classe vittoriosa, che oltre tutto dispone per il momento di forze intellettuali quantitativamente scarse, è la vittima predestinata di questi elementi, ove non si corra ai ripari. In una certa misura, — aggiunse Vladimir Ilic, mettendosi a ridere, — questo risultato inevitabilmente è anche indice della nostra vittoria.

— Allora, per riassumere, — dissi io, — tutto quello che nella vecchia arte è piú o meno decente dev'essere difeso. Un'arte non da museo, ma dinamica — teatro, letteratura, musica — deve andare soggetta a un'influenza moderata, la sola che, accelerando al massimo l'evoluzione, è la piú indicata per venire incontro alle nuove esigenze. Applicare un criterio di selezione agli

elementi nuovi. Non permettere loro di comportarsi con rapacità, e permettere invece che si guadagnino un posto di sempre maggior rilievo mediante i loro reali meriti artistici. Da questo punto di vista, aiutarli nei limiti del possibile.

Lenin disse allora: — Penso che la vostra sia una formula indovinata. Cercate di ficcarla in testa al nostro e a qualsiasi altro genere di pubblico, nei vostri discorsi e nei vostri articoli.

— In questi casi, — m'informai, — posso menzionare la vostra persona?

— Che bisogno ce n'è? Io non mi faccio passare per un esperto di problemi artistici. Il commissario del popolo siete voi, e voi dovete avere il prestigio occorrente per imporvi.

Cosí terminò il nostro colloquio. E questa è la politica seguíta, in linea di principio, dal nostro partito e dal potere sovietico per tutto questo tempo. Ad eccezione, forse, di un solo organo, anche se questo dissenso può sembrare strano ... il Commissariato del popolo alle finanze. Il Narkomfin stanziava effettivamente con molta sollecitudine le somme necessarie per conservare in vita tutti i vecchi istituti, teatri compresi, ma per tutto ciò che era nuovo si riusciva, in casi eccezionali e con molta difficoltà, ad alleggerirlo soltanto di qualche spicciolo. Quanti insulti sono volati all'indirizzo del Commissariato della cultura (forse continuano ad insultarlo anche nella sua nuova composizione)! ... Eppure quante battaglie avevamo combattuto contro il Narkomfin per avere la possibilità di innaffiare un po' piú generosamente i virgulti del giovane teatro sovietico ...

Qual è la caratteristica principale del teatro sovietico post-rivoluzionario? Essa consiste nel fatto che il teatro è diventato o sta per diventare parte organica della vita sociale e, innanzitutto, del processo fondamentale, che si attua nell'ambito di questa vita: la costruzione del socialismo.

A volte certi zelatori della cosiddetta « libertà dell'arte » cercano di sminuire questa funzione del teatro. Bisogna però tener conto che la cosiddetta « libertà dell'arte », in primo luogo non è mai libera né sul piano interiore, né su quello esteriore, cosa di cui si è già tanto parlato che non ritengo necessario tornarci su. In secondo luogo, se una società è costituita non da un conglomerato umano piú o meno inerte, condannato a una vita storica dagli sviluppi lentissimi; se questo conglomerato ribolle di fermenti bellicosi e creativi, nessuno dei veri figli e collaboratori di questa società può sentirsi libero nel senso di non condividere l'emozione comune, non tormentarsi per i problemi comuni, non sforzarsi di contribuire alla vittoria comune. Nell'artista — e forse, in primo luogo, nel drammaturgo — si presuppone sempre un membro della società particolarmente sensibile e attivo. Egli sente con fulminea prontezza l'ambiente che lo circonda e il suo talento artistico si estrinseca innanzitutto nel desiderio di offrire alla società, in forma elaborata ed espressiva, certi elementi dell'ambiente sociale che gli sono apparsi degni di speciale rilievo. La sua *attività* però non si esaurisce in questa fredda *sensibilità* fotografica, ma si esprime nello sforzo di trasformare le proprie idee-immagini in idee-forze. Egli cerca di far sí che il materiale sociale da lui elaborato divenga una fonte di energia orientata e capace di orientare le masse verso la vittoria dei princípi positivi.

Il teatro delle grandi epoche sociali era sempre imbevuto di queste tendenze del proprio tempo, che lo rendevano possente, e proprio in grazia di questa adesione al proprio tempo risultava spesso « eterno ». Perciò possiamo soltanto compiacerci e inorgoglirci del fatto che il nostro teatro vada sempre piú arricchendosi di queste « tendenze » feconde.

Il teatro Aleksandrinski, le cui tendenze principali sono state cosí ben delineate, nel passato, da K. N. Dergiavin, ha potuto fondere queste tendenze con un apparente ossequio all'arte pura. Anzi, questo connubio gli ha fatto perfino comodo. L'arte pura, la raffigurazione di fenomeni « comuni a tutta l'umanità » il che è quanto dire pressoché incolori, se riportati alla misura del proprio tempo, la comicità fine a se stessa e altri giochetti del genere sono riusciti, smussando le contraddizioni, a cavarne una superficiale armonia che ha reso ottimiti servizi al fronte « prussiano », poco amante del gioco chiaro a viso aperto.

In misura variabile furono coinvolti nel processo tutti i vecchi teatri. Ma a questo punto, naturalmente, si cominciano ad avvertire acute divergenze, si delinea un accentuato sbandamento nella stessa prassi teatrale, e si dà l'avvio a quelle ricerche, a quella lotta per un teatro di tipo nuovo, in cui si compendia il cammino teatrale che abbiamo imboccato fin dai tempi della rivoluzione.

Innanzitutto il teatro è un'arte, governata da regole proprie. A teatro assolvono una funzione molto rilevante la chiarezza, la potenza espressiva dei processi a rapido corso, come quelli che si rispecchiano sulla scena. Il teatro, inoltre, dev'essere spettacolare in sommo grado.

Su questo terreno, il pericolo maggiore per il nostro teatro rivoluzionario può scaturire dalla probabile coesistenza di due posizioni estreme. Se immaginiamo che l'effetto sia un tratto peculiare del teatro borghese (mentre lo è di qualsiasi buon teatro, come la lunga gittata e la precisione di tiro sono caratteristiche di qualsiasi buon cannone, borghese o proletario che sia), esso può imboccare la via disastrosa del cosiddetto realismo integrale, cioè di un modo protocollare, fotografico di rispecchiare la prosa della vita.

D'altronde questo rischio non è poi tanto grande. La nostra stessa vita è talmente luminosa e dinamica che è ben difficile « fotografarla » cosí da ricavarne un'immagine scialba e monotona.

In compenso anche il teatro trova una certa difficoltà nell'adeguarsi agli « effetti della vita stessa ».

Se il fenomeno spicca evidente quando si tratta della guerra civile e delle sue conseguenze immediate, anche il periodo della costruzione di un'economia socialista, di una società senza classi e, pertanto, di un uomo nuovo — meno appariscente, a prima vista — è in realtà cosí profondo, cosí ricco di elementi tragici e comici e, in generale, di elementi cromatici, che al teatro riesce difficile essere uno specchio fedele dlla vita, sorvolando sul fatto che un concentrato di essa è piú degno di attenzione che non molti brani della realtà nuda, cioè priva di qualsiasi elaborazione.

Ecco perché il teatro può risultare a volte trascinato dal desiderio opposto, quello degli effetti a buon mercato. Come accadeva nei melodrammi deteriori del vecchio mondo, esso può cedere alla lusinga delle forti tinte, del gridare troppo, del gesticolare frenetico, col bel risultato di alterare con tutto questo nervosismo la ricca materia che il drammaturgo ha sceverato e che intende esprimere.

Evidentemente, esiste una via di mezzo, dove non hanno posto la pacchianeria, l'iperbole, gli effettacci e che, insieme, non accetti l'« onesta prosa », il « grigio colorito quotidiano », che rappresentavano il *non plus ultra* del buon gusto e di una misura autenticamente artistica per gli intellettuali naturalisti e gli psicologici-impressionisti.

È connesso con questo un altro problema, che occorre affrontare. Agli esponenti della « probità artistica » nel campo del teatro, ai rappresentanti dell'« umanità oggettiva » piaceva moltissimo poter trovare nei « malvagi » la « scintilla divina ». Trovare, poi, nei tipi « positivi » tutte le magagne possibili e immaginabili serviva, secondo questi teorici e pratici della letteratura e della scena, a rendere questi tipi ancor piú naturali.

Per costoro il termine « tendenziosità » aveva assunto il significato di un insulto. Si voleva bollare con questa parola un'intenzione artistica non sorretta dal talento,

attraverso la quale si vede che l'autore si sforza di dimostrare qualcosa, senza perarltro riuscirvi.

Eppure tutte le maggiori opere della letteratura mondiale sono tendenziose nel vero senso della parola: à partire dalle tragedie di Eschilo e dalle commedie di Aristofane, per giungere attraverso Molière e Shakespeare sino al *Faust*; mentre da noi, prendendo le mosse da Fonvizin, attraverso Griboiedov e Gogol si arriva a Ostrovski e a Tolstoi. Tutto il problema consiste nel far sí che la tendenza non sia costituzionalmente falsa, oltreché sul piano soggettivo — nel senso di corrispondere alle sincere e fervide convinzioni dell'autore — anche su quello oggettivo: scaturisca cioè dalla realtà circostante. Premesso questo, essere tendenziosi non vuol dire altro che illuminare in modo sensato il materiale attinto dalla vita.

Il timore di allontanarsi dalla realtà, il timore di caratterizzare si traduce generalmente in paura di comporre, paura di costruire, di organizzare sul piano sociale la materia artistica. Basterà tuttavia la presenza di una profonda verità a far perdonare qualsiasi deviazione dalla verità esteriore e superficiale.

Siamo sinceri, dov'è il verismo realistico in Prometeo, che lotta contro gli dèi, incatenato a una roccia, e il cui fegato viene divorato dagli avvoltoi? Qualcuno dirà: un'immagine assurda, completamente fantastica! Ma quest'immagine è il simbolo possente di una protesta politica, di una forza che per la sua dignità si erge piú alta del potere che la opprime e che accusa impavida questo potere. Proprio in questo risiede l'immortalità di Prometeo.

Oppure: che c'è di vero in Stcedrin che fa parlare i pesci, e che nel suo libro mette una carpa a polemizzare con un luccio?

Ma nessuna forma si è mostrata adatta come questa per esprimere un critica, davvero immortale, del liberalismo panciafichista, senza spina dorsale, e per illustrane l'ingloriosa tragedia.

Siamo ricorsi volutamente a esempi-limite, ma non si deve dimenticare che qualsiasi « integrazione » dei caratteri e delle situazioni, mirante a un piú spiccato rilievo dell'idea essenziale, è da considerare piú che lecita.

Quando un autore mediocre, con uno scarso bagaglio di osservazioni vitali, annaspando nella scia di una tendenza profondamente meditata e sentita, si mette all'opera, egli non va oltre i metodi piú elementari, che sono i meno persuasivi, i piú maldestri, e che finiranno, perfidamente, per travisare le sue buone intenzioni.

Il teatro sovietico sta cercando i suoi metodi, e, soprattutto, sta vivendo le sue esperienze. Occorre trovare una via materialistica, cioè capace di riflettere i fenomeni della realtà e le loro leggi esatte, e, insieme, bisogna trovare quello slancio, quell'aspirazione verso i grandi fini, che sono sorretti, come dice Engels, dal nostro « idealismo pratico ». Citiamo fra gli esempi di tale idealismo quello che ci è piú vicino, gli scopi del nostro piano quinquennale, indissolubilmente legato alla realtà che ne deriva e, al tempo stesso, che invita alla massima tensione delle forze cui occorre, per esistere, un'atmosfera di entusiasmo. Le ricerche di capolavori del nuovo teatro prendono le mosse da varie parti; cercano i due TRAM [3], cerca il Proletkult e cercano altri teatri schiettamente rivoluzionari, tra cui quello, dinamico in sommo grado, di Meyerhold; cercano anche i vecchi teatri. Cercano e trovano. Si sono dati magnifici spettacoli anche al Piccolo Teatro, al secondo Teatro d'Arte, e ancor piú da Vachtangov, il cui teatro va considerato come un'integrale espressione rivoluzionaria, ma anche, e in rilevante misura, al Teatro d'Arte, che ha, indubbiamente, radici fortemente piantate nella tradizione. Né bisogna dimenticare in questo elenco sommario che successi si

[3] Teatri della gioventú operaia.

sono avuti e si continuano ad avere nell'ex teatro Aleksandrinski.

I teatri puramente rivoluzionari (incluso il TRAM, ma ad esclusione, forse, del teatro Vachtangov) dimostrano ancora una certa immaturità, qualche incertezza nelle intenzioni e, spesso, un certo squilibrio tra l'intento e le capacità. Questi teatri devono crescere. Lo stesso va detto anche per la maggior parte dei teatri delle altre nazionalità dell'Unione Sovietica.

Il teatro di Meyerhold, anche per virtù proprie e della sua enorme influenza, ha cercato di fondere la propria tradizione rivoluzionaria — imperniata sulla sostituzione delle vecchie forme teatrali con quelle propugnate da una tendenza piccolo-borghese, ribelle ma vuota di ideali, schierata in vari paesi sotto le insegne del futurismo — con il nuovo spirito rivoluzionario comunista. Un tempo il termine *komfut* (comunista-futurista) serviva per indicare questa fusione.

Mi guardai bene dal negare che molti metodi dell'arte « dei giovani e dei sinistri », audace, contraria a qualsiasi imitazione esteriore della realtà, possano talvolta dare ottimi risultati, di cui, forse, avremo particolare bisogno quando vorremmo per cosí dire « aristofaneggiare » a teatro, offrire una caricatura o un'immagine ossessionante del male, di una forma di vita da cui rifuggiamo. Ma significa forse questo che i metodi dei *komfut* sono gli unici possibili? Naturalmente no! Al contrario, molto spesso, attraverso un'illustrazione particolareggiata quanto è possibile dei minimi dettagli dell'ambiente materiale, ci è consentito mostrare, nella molteplicità dei loro aspetti, i caratteri e le situazioni tipiche da noi presentate. Un realismo, ricco di notazioni esatte, rappresenta spessissimo la piú vittoriosa delle armi in mano al proletariato. Nessuno dei due metodi, poi, contraddice al materialismo dialettico.

Amante della stilizzazione e sforzandosi di condirla abbondantemente con una salsa molto gradita al pub-

blico, vale a dire con sorprendenti trucchi, il teatro comunista-futurista ha dissimulato il contenuto sociale dietro lo splendore della forma tecnica, ciò che porta inevitabilmente alla scomparsa di ogni autentica vitalità dei fenomeni raffigurati, accentuando il carattere superficiale della raffigurazione stessa. Un teatro di questa fatta riesce a rispecchiare soltanto gli elementi schematici, cadendo con ciò stesso nel materialismo meccanicistico.

Il Teatro d'Arte e il Piccolo sono stati costretti a prendere le mosse dalla psicologia reale, dalla vita quotidiana reale, scrupolosamente riprodotta, che in un modo o nell'altro occupava una parte molto importante, o addirittura preminente, nella prassi tradizionale di questi teatri. Tutto ciò consentiva, mediante una certa animazione del ritmo, uno spiccato rilievo dei tipi e il ricorso a tonalità cromatiche piú vive, di rispecchiare tanto il nuovo modo di vita che la nuova psicologia in tutta la loro pienezza.

L'ostacolo principale in cui questi teatri s'imbattevano era l'incomprensione, per non chiamarla antipatia, dei vecchi direttori, registi e attori posti di fronte a questa vita nuova mentre, in mancanza di tali premesse, è ben difficile attendersi un risultato positivo.

Comunque, gli aspetti negativi o arretrati stanno a poco a poco scomparendo. Se ancora oggi ci tocca vedere spesso dei tipi reazionari, trattati da alcuni autori con una certa indulgenza artistica, e raffigurati in maniera ancora piú soave e quasi tenera dagli esponenti del vecchio teatro, sempre piú spesso vediamo l'immagine dell'avversario còlta con acutezza polemica, mentre i teneri accenti e le parole semplici sono riservati alle figure positive della rivoluzione.

Il teatro Aleksandrinski ha seguíto la medesima via, forse piú attentamente dei teatri di Mosca. Preferiva trincerarsi dietro una raffinata esecuzione del repertorio classico russo e straniero, accettando con molta prudenza le opere nuove e rappresentandole con una prudenza di un cagnolino che dopo esser cascato in acqua scrolla le zampine. Tuttavia, si registrarono alcuni promettenti successi anche in questo teatro. Sotto la guida dell'attore « del popolo » Iu. M. Iuriev, il teatro dimostrava una certa sensibilità nei confronti del nuovo e aspirava a quella fusione della vecchia arte, frutto di una lunga esperienza, con il nuovo contenuto, di cui ci hanno dato splendidi esempi il Teatro d'Arte e fino a un certo punto il Piccolo Teatro. Ma si trattava di un'avanzata troppo lenta, troppo cauta, e per questo si è verificato nel teatro quel rivolgimento di cui parla anche K. N. Dergiavin.

Il rivolgimento ha dato molti buoni risultati. Il repertorio si è spostato bruscamente verso sinistra, rivelando nel teatro l'intenzione fermissima di trasformarsi in un compiuto teatro rivoluzionario.

Ma io oso esprimere qui la mia opinione dovuta al fatto di aver assistito a un numero abbastanza cospicuo di spettacoli tra i piú recenti del teatro Aleksandrinski. Questo teatro si è infatuato, per cosí dire, della novità esteriore insita nella fattura dei suoi spettacoli. Ha ammesso molti elementi del futurismo comunista, trasformandolo in maniera abbastanza originale.

Ciò si può spiegare con molte ragioni. In passato, il teatro Aleksandrinski è sempre stato un teatro capace di dare ai propri spettacoli una forma davvero brillante. Forse porché molti erano i suoi esponenti migliori che non andavano affatto d'accordo con la linea « filoprussiana », seguíta dal teatro. Ma in questo caso, che altro si può fare se non dimostrarsi, almeno sul piano formale, all'altezza del compito che ci viene affidato, tuttavia senza quel calore intimo e senza quella sincerità artistica che infiammano il pubblico?

Ma, d'altro canto, se quegli elementi nuovi, che sono entrati a far parte del teatro e hanno cominciato a dirigerlo, sono persone dotate di buona volontà rivoluzionaria, è pur vero che si trovano a mezza strada, come av-

venne per lungo tempo con il maggiore (forse a suo modo geniale) rappresentante del futurismo comunista: Vladimir Maiakovski. I suoi teorici gli avevano insegnato: « Può l'arte far luce? Non è una lampadina. Può riscaldare? Non è una stufa ». Maiakovski era l'ultimo a rendersi conto, con questi paradossi a buon mercato, di avvicinarsi alla teoria dell'« arte per l'arte », vale a dire a una teoria borghese.

« L'artista — affermava Maiakovski — è un artigiano, esattamente come un sarto. Egli fabbrica ciò che gli viene ordinato. Il suo compito è quello di eseguire l'ordinazione con abilità da virtuoso, mentre non è necessario che egli penetri nell'essenza dell'ordinazione ».

Questa specie, abbastanza cinica, di formalismo veniva attenuata, in Maiakovski, dalla sua indiscutibile simpatia per la rivoluzione. In realtà egli era un artista prevalentemente lirico, che produceva luce e calore, ciò che gli fa onore e alla fine questo diveniva sempre più evidente. Il formalismo iniziale si trasformava in una specie di martirio. Maiakovski, con un tormentoso entusiasmo tutto suo, « metteva un piede sulla gola alla propria canzone », vale a dire cercava di soffocare il proprio lirismo individualistico e piccolo-borghese, affinché questa sua canzone individuale non ostacolasse la risonanza di quella sociale, non impedisse a Maiakovski di essere un organo grandioso, nelle cui canne soffiava la procella rivoluzionaria.

Ma non posso certo affermare che il teatro Aleksandrinski, piú recentemente, abbia raggiunto una simile altezza. Come se fosse non troppo sicuro dei tentativi compiuti per rispecchiare la vita nello specchio normale ma terso della nuova arte, il teatro Aleksandrinski attribuisce spesso a questo specchio una forma curiosa, lo sistema in una cornice un po' buffonesca, quasi incollasse sulla superficie dello specchio dei pezzi di carta variopinti.

Dico tutto questo non certo per sminuire i meriti del

teatro Aleksandrinski o smentirne i successi, ma lo metto in risalto per esprimere la mia opinione su questo teatro, che muove dal proprio passato per andare verso il proprio futuro, seguendo forse una strada meno sicura di quella che condurrà il Teatro d'Arte dal suo ieri al suo domani.

Nel fare un confronto tra questi teatri o, ciò che è meno interessante, fra il teatro Aleksandrinski e il Piccolo, credo sia possibile esprimere numerose idee di un certo valore. Ma non intendo adesso dedicarmi a questo compito: la mia introduzione a tipo riassuntivo si propone semplicemente di inquadrare il contenuto del libro di K. N. Dergiavin nell'ampia cornice generale della nostra lotta per un teatro nuovo, tutto nostro e sempre piú socialista

APPENDICE

COMMENTO AI MIEI DRAMMI *

Io, compagni, sono contrario per principio a qualsiasi forma di spiegazione da parte di un drammaturgo. Alcuni fra i presenti hanno ascoltato i miei drammi, letti ad alta voce e criticati in questa sede, non senza rigore. In tali occasioni mi sono sempre astenuto dal ribattere, convinto che se un'opera merita di essere compresa finirà per esserlo, né si orienta meglio la comprensione altrui scrivendo: « Questo è un leone, non un cane ».

Ma tre opere (*Oliver Cromwell, I maghi, Ivan in paradiso*) hanno suscitato in me qualche dubbio sui limiti della loro comprensibilità. Ho letto nella stampa giudizi talmente pieni di incomprensione nei confronti del testo che mi sono detto: « Qui la colpa è di tutti e due ».

* Pubblicato in *Vestnik teatra* (Notiziario teatrale), il 14 dicembre 1920.

Verso la metà di novembre nella *Pravda,* in una nota bibliografica, dedicata a tre opere teatrali di Lunaciarski, l'autore, Kergentsev, dichiarava che esse erano controrivoluzionarie e invitava i dirigenti del partito a « influire » sul drammaturgo e sulla casa editrice che contribuiva a diffondere una « letteratura di tipo reazionario »... Lunaciarski raccolse la sfida e il 26 novembre 1920 tenne, alla Casa della Stampa, un discorso abbastanza lungo. La rivista che pubblicò poco dopo il discorso di Lunaciarski e la replica di Kergentsev ci teneva a sottolineare che si trattava di *due tipi di comunisti,* e che si trattava di scegliere fra un'interpretazione *estesa* e una *semplificata* del comunismo, di compiere una scelta fondamentale per le sorti della cultura socialista.

Un altro giornalista, Michail Koltsov, autore dell'ormai famoso *Diario spagnolo,* tradotto anche in Italia, descrisse in seguito cosí le sue impressioni sul dibattito: « Tutta la Mosca letteraria si era raccolta per quella serata. Il relatore, anzi, dirò meglio, la pubblica accusa, era P. M. Kergentsev. Parlarono an-

L'ingenuità dei critici o la loro ostilità spiegano molte cose, ma non tutte. Anche certe difficoltà formali, insite nell'esposizione, hanno forse un peso non trascurabile. Potrei astenermi dal dare spiegazioni, ma prima di porre mano alle mie opere future mi sembra necessario convincermi della loro accessibilità, dei difetti pertinenti alla mia maniera di esprimermi o alla natura del tema prescelto, e cercare di evitarli.

Il critico, autore della nota bibliografica apparsa nella *Pravda,* come voi sapete, ha espresso il desiderio che i poeti e gli scrittori, appartenenti al nostro partito, sottomettano le loro opere al giudizio di quest'ultimo. L'accoglimento di questo desiderio porta per necessità a riepilogare il contenuto delle proprie opere e a commentarle.

Il fine che si propone questa mia relazione è quello di renderci conto se nella forma delle mie opere ci sono davvero vizi condannabili, se c'è davvero qualcosa di

che critici accaniti delle opere teatrali di Lunaciarski come Maiakovski, Scklovski, e molti altri. Anatoli Vasilievic sedeva alla tribuna e per quattro ore ascoltò le tremende accuse rivolte alle sue opere. Gli oratori si infervoravano sempre più e alla fine della serata sembrava che Anatoli Vasilievic fosse quasi quasi meritevole dell'ergastolo.

Lunaciarski ascoltava in silenzio ed era difficile immaginare come avrebbe potuto ribattere a quella valanga di accuse. Era già quasi mezzanotte, quando, come sempre accadeva in quel periodo, l'elettricità cominciò ad avere degli alti e bassi. Fu allora che Anatoli Vasilievic prese la parola. Parlò due ore e mezza senza che nessuno osasse muoversi o abbandonare la sala. In un discorso meraviglioso egli difese le proprie opere scagliandosi contro i suoi avversari presi tanto uno per uno che tutti insieme. Verso le tre di notte, la sala intera, compresi i piú feroci avversari di Lunaciarski, accolse la fine del suo discorso con ovazioni quali la Casa della Stampa non aveva mai conosciuto.

Uscimmo insieme nella strada gelata. Anatoli Vasilievic s'era completamente avviluppato nella pelliccia. Avrei voluto sapere che cosa pensava dopo quel duro combattimento, ma egli si limitò a dirmi: « Avete notato che Maiakovski era triste? Non sapete cos'ha? ... ». E aggiunse, in tono preoccupato: « Bisognerà fare un salto da lui, rianimarlo ». Proprio Maiakovski aveva lanciato, nel fervore della battaglia, le frasi piú offensive all'indirizzo di Lunaciarsksi ».

oscuro nei metodi che ho scelto per esprimere il mio pensiero, insomma se la colpa debba ricadere sull'incomprensione altrui o sull'astrusità del mio testo.

Prendiamo *Oliver Cromwell.* Si tratta di un'opera storica, ma occorre premettere subito che un'opera poetica, artistica, non deve e non può pretendere di essere storia. Come forse sapete, certi acuti storici-teorici affermano che qualsiasi opera storica, escluse le aride monografie, è in sostanza un'opera lirica ed artistica, dato che ogni storico, sulla base dei documenti di cui dispone trovandosi a ricreare uomini e fatti, quanto piú chiaramente li descrive, tanto migliori sono i risultati che consegue. Ma noi facciamo una distinzione anche fra gli storici: vi sono quelli che si distinguono per il rigore scientifico della loro opera e quelli in cui prevale, come in Michelet, il talento o l'estro poetico.

Quando entriamo nel campo della poesia, non dobbiamo dimenticare che il poeta è un creatore, il quale vede in una specie di « sogno » la creazione come un certo atto psicologico particolare, che si compie quando il poeta è saturo del desiderio spirituale di esprimere particolari emozioni e idee. Questo a patto che l'autore sia davvero un poeta e non si limiti a riprodurre semplicemente scene storiche, arida cronaca, nient'altro cioè che illustrazioni sceniche di avvenimenti storici. Nessuno ha accusato Shakespeare di aver fatto del suo *Amleto* un'opera antistorica, partendo dal presupposto che nessun aspetto di questa tragedia, nemmeno il piú teatrale, ha niente a che fare con l'ambiente nel quale i fatti hanno potuto verificarsi. Non è giusto cercare nei drammi storici una rigorosa verità documentaria. Qualsiasi opera poetica, che si possa definire dramma storico, è un'elegia, una lirica, una perorazione suggerita dal corso di certi avvenimenti storici e da un'attinenza con questi ultimi; il poeta si serve soltanto di un materiale storico e di certi costumi storici. Perciò, quando mi sono accinto a scrivere il mio *Cromwell* non intendevo tenere

una conferenza dal palcoscenico, ispirandomi alla figura del comunista contemporaneo, ma volevo creare un'immagine nuova, che mi sembrava interessante, ricca di fascino . . .

Mi interessava la questione della *psicologia di un capo* e, soprattutto, di un capo *rivoluzionario*, perché in un capo rivoluzionario si manifestano con particolare intensità certi tratti curiosi e rilevanti. Da questo punto di vista, in base ai dati, da me attinti alla storia e alla letteratura, il fatto che meglio si prestava all'analisi psicologica di un capo mi è sembrata l'esperienza di Cromwell. Nella galleria delle mie figure c'è un altro personaggio, quello di un capo fallito, di un utopista, di un precursore troppo prematuro di una primavera precoce (Tommaso Campanella).

In questo dramma, invece, mi interessava la figura di un capo realista, che attua il suo progetto rivoluzionario, la figura cioè di un rivoluzionario *vincitore*, e la storia non ne conosce molti. Noi abbiamo la fortuna di avere fra noi un capo di questa tempra: il compagno Lenin e, forse, possiamo trovarne un altro solamente in Cromwell.

Certo, egli era l'esponente di una rivoluzione borghese e io non intendo farne il nostro ideale rivoluzionario. Ma chi vuol cercare un solido tipo di rivoluzionario-vincitore, deve, naturalmente, rifarsi al passato, e perciò prendere ad esempio un rivoluzionario borghese. D'altro canto, non mi andava certo di prendere un *opportunista*-vincitore, che si fosse piegato, per imporsi, a dei compromessi con la realtà. Mi occorreva un capo *rivoluzionario*, e Cromwell può essere considerato un *conciliatore* soltanto da chi non voglia tener conto dei fatti.

Cromwell attuava coerentemente la sua linea, quella della piccola borghesia, della sua parte piú agiata, dello strato inferiore delle classi dirigenti, e lo faceva in pieno, dopo aver respinto i presbiteriani-conciliatori e aver posto l'esercito e, principalmente, gli ufficiali a capo

di tutto... Come si vede, nel porre in luce l'essenza della figura di Cromwell, e considerandola con simpatia, non è ancora il caso di parlare di una vera e propria predilezione politica.

Eppure mi vengono a dire: se voi mostrate l'essenza di Cromwell quale personalità sociale, quale capo, siete in colpa nei confronti del nostro partito. Avrei dovuto quindi scegliere un uomo del nostro partito? Ma non è facile inventare un capo rivoluzionario di questa specie, perché allora il supporto della *realtà*, cosí importante per il poeta, mi sarebbe venuto a mancare, e perché poi? Cromwell non è forse un grande rivoluzionario-trionfatore? È forse un « conciliatore » l'uomo che ha affogato nel sangue l'Irlanda, e che per decine d'anni non ha fatto che guerreggiare? È il più spietato e il più genuino fra i rivoluzionari, anche se è un rivoluzionario del XVII secolo...

Che cosa ho scoperto di interessante in Cromwell, e su quali punti coincideva con le mie premesse? Quale poeta che diventa psicologo, forse non troppo bravo, ho cominciato a meditare su Cromwell, sulla sua attività, sul suo *fanatismo interiore*, su una specie di fede, di istinto che evita con eccezionale sicurezza i maggiori pericoli. E la mia immaginazione è rimasta colpita da tre caratteristiche dell'uomo: il suo atteggiamento nei confronti delle masse, della realtà contingente e della propria idea.

Quando mi sono addentrato nella vita di Cromwell mi sono convinto di aver ragione. Ma cominciamo dall'ultimo punto.

Cromwell ha una *sua idea*. Egli non è mosso dall'ambizione, questo sarebbe troppo poco, sarebbe come dire: Lenin è un ambizioso. Non si tratta di ambizione, si tratta di un *uomo con una missione*, anche se la premessa interiore di tale missione era l'appartenenza a una determinata classe. Ecco la premessa sociologica. Sul piano della psicologia, Cromwell si sente un giudice, di

tipo biblico, uno di quei profeti che non possono tacere, uno di quei giudici che fanno appello ad altri uomini per salvare il proprio paese, impugnando la spada, e vincono. Ora, voi sapete che i capi di quei tempi, data la loro origine sociale, potevano, con maggior facilità, trovare in altri testi la propria ideologia e fraseologia: nel grande libro della piccola borghesia, la Bibbia. Da qui scaturisce la fede di Cromwell nella propria missione: « So qual è la *verità*; non sono i miei interessi a guidarmi, ma le *leggi oggettive* che parlano dentro di me ».

In forma diversa si può dire lo stesso di Marx e di Lenin. Nel secolo XX ecco come suonano queste parole: « Io conosco gli interessi della classe operaia ». E quando Lassalle affermava a suo tempo che il proletariato e le sue idee coincidono con quelle della cultura e dell'umanità, diceva in sostanza la stessa cosa, cioè che l'idea proletaria coincide con gli interessi oggettivi dell'umanità. E in tal caso non diventano tutti profeti? O se preferite, sono, con maggiore esattezza, dei « mistici sociali ».

È vero, questa « mistica » si fonda per intero sulla scienza, ma occorre pur sempre una *caratteristica particolare del cuore* per poter affermare: « Il proletariato fa progredire l'umanità, per questo mi metterò con il proletariato; anche se io non avrò il tempo di entrare nella terra promessa ». Si tratta effettivamente di una voce interiore che spinge l'uomo ad agire in una certa maniera, senza alcuna autoanalisi. Chiedete a Marx perché volle diventare un rivoluzionario. La risposta ve la dà in una delle sue lettere: « Questo è il mio vero esclusivo autentico interesse — scrive Marx — e io sarei un criminale se, volendo preoccuparmi della mia famiglia, trascurassi *Il capitale* ».

Ecco il *pathos etico*, che porta a compiere azioni analoghe a quelle di Cromwell. Egli era convinto che l'Inghilterra rivoluzionaria e piccolo-borghese fosse portatrice di giustizia e verità, l'espressione della volontà po-

polare, e credeva che dopo tante guerre e devastazioni sarebbe venuto il tempo della costruzione pacifica.

Spieghino pure conferenze e libri dove Cromwell aveva torto e dove ragione; al poeta interessa qualcos'altro: Cromwell era ossessionato da un'idea che lo assorbiva interamente e che egli formulava adeguandola alla condizione del secolo XVII. Forse qualcuno verrà a dirmi che c'è un errore storico, ma questo non intacca minimamente la validità della mia spiegazione. Se avessero dimostrato a Schiller che la *Pucelle d'Orléans* di Voltaire era piú somigliante alla vera Giovanna d'Arco che non la sua, egli avrebbe risposto: « Può darsi, ma la mia è fatta cosí!... ».

Ecco come mi venne suggerito Cromwell, nei suoi vari particolari, da ciò che io ho sentito e trovato nella sua figura storica.

Una seconda caratteristica di Cromwell è il suo atteggiamento di fronte alla realtà... Nonostante il suo « fanatismo », la sua fede incrollabile nell'idea che lo guida, Cromwell compie degli sbagli.

È vero, spesso è accaduto, nella storia, che singoli gruppi di masse rivoluzionarie indovinassero per istinto la giusta via. Nondimeno il vero capo non sempre dice: « Sono il loro capo, per questo li seguo ». No, egli dice: « Forse la massa è rimasta indietro, ma è dovere del capo guidarla, talvolta perfino con la maniera forte ».

Io mi rammento spessissimo di un esempio che possiamo osservare continuamente... Pensate all'atteggiamento con cui Lenin, durante la conferenza provinciale, tiene testa alla cosiddetta opposizione. Da un lato egli la stronca, ma dall'altro dice: « Lasciateli dire. Occorre saper trarre partito da tutte le indicazioni che ci vengono dall'opposizione » . . . Il capo deve pensarci su mille volte, prima di affidarsi alle masse popolari. Nonostante tutta la sua fede nella *spontaneità*, egli sa che a predominare dev'essere la *coscienza*...

Cromwell è pronto ad allearsi con il re, perché altri-

menti non riuscirebbe ad avere la meglio su di lui. Com'è noto, i rivoluzionari, ad esempio Robespierre, hanno ritenuto per molto tempo che è possibile fare di un monarca uno strumento del popolo. Questo si adatta benissimo a una determinata fase storica: i monarchi lottavano contro i nobili, appoggiandosi alle masse popolari... Anche il mio Cromwell la pensa cosí, e incontra invece la violenta opposizione delle masse.

Quando la figlia di Cromwell, che rappresenta la volontà interiore di quest'ultimo, dice, piena di sdegno: « Devi distruggere il re » egli è pronto ad ammettere: « Sí, devo cambiare politica ». In tal modo il capo dà retta alla folla, e non la folla al capo! È un grande peccato che il dramma, complesso e a tratti crudele, dei rapporti tra capo e massa, sia stato scritto da me tanto male che certi critici non sono riusciti a capirlo.

Un grande capo sa anche mostrarsi « opportunista », ma non nel senso di tradire i propri ideali, bensí perché possiede una percezione acutissima della realtà. Datemi un uomo che inviti il nostro Comitato centrale alla piú « ferrea disciplina » accusandoci di firmare la pace con le potenze borghesi! Sono forse una capitolazione tutti questi ponti d'oro offerti agli americani e agli inglesi, con cui accettiamo di commerciare?... Lenin dice: « Dobbiamo imparare dal capitale, finché siamo cosí arretrati, ed esso non è stato ancora abbattuto! ». Ecco il giudizio di un genio politico!

A volte vediamo dinanzi a noi un profeta che lancia una parola d'ordine: « Tutti all'attacco! O la va o la spacca! » ... Quasi sempre questi profeti fanno una brutta fine. Invece, il genio-realista sa di che cosa occorre tener conto, e io sono convinto che fra due-tre anni tutti comprenderanno come tutto ciò sia giusto e necessario.

Per Cromwell il momento tragico è quello in cui lo assalgono i dubbi piú crudeli sull'opera alla quale si è dedicato. Ecco, se al posto di Cromwell io avessi Lenin, non lo darei in preda a questi dubbi, perché egli si regge

su una *base sana*: la massa proletaria. Ma se avessi presentato Cromwell senza qualche incertezza, senza intoppi, avrei effettivamente commesso un falso storico, perché egli si reggeva sulla piccola borghesia, la quale non ha mai potuto e non può creare una nuova « struttura ».

L'*anima* del mio Cromwell, sua figlia Brigitta, piomba nella piú cupa disperazione, da cui tuttavia esce con questa eroica parola d'ordine: « Ammettiamo di essere completamente soli e senz'aiuto di sorta. Se vinceremo, gloria a noi, altrimenti avremo pur sempre lottato per la verità ». Essa dice al padre: « Segui la tua strada, questa è la tua giustificazione » ...

Non è forse qui la giustificazione storica di Cromwell? Tutto questo è stato infatti una « tappa della rivoluzione mondiale », poiché senza rivoluzione borghese non avremmo mai avuto quel che abbiamo oggi!

La rivoluzione di Cromwell non fu una vittoria: il suo cadavere venne decapitato. E Cromwell non lo presentiva, forse? Sí, egli aveva questo presentimento... Marx dice che una delle cause della caduta della Comune fu la mancanza di un grande capo, poiché il proletariato, trovatosi a capeggiare la Comune, era impotente a darle l'impulso sociale indispensabile a esprimere dal proprio seno un capo. Cromwell fu un grande capo, ma quando la rivoluzione raggiunge soltanto metà del successo che si proponeva, ne consegue una grande *solitudine* dei capi che incarnano le tendenze reali piú progressive. Questo io l'ho mostrato nell'atteggiamento di Cromwell rispetto al figlio.

Ricordo le parole scritte da Trotski, quando venne ferito Lenin: « Se quest'uomo fosse morto, per tutti noi non varrebbe la pena di continuare a vivere ». È inutile star tanto a dire che la personalità « non assolve nessuna funzione ». Sappiamo benissimo che non è vero. Se la morte di Vladimir Ilic sarebbe stata un grave colpo per noi, la morte di Cromwell avrebbe in pratica portato al fallimento di tutta l'impresa.

E quando io prendo Cromwell come esempio di rivoluzionario piccolo-borghese, mi affretto a dire: non crediate che sia un fanatico invasato, non crediate che non sia conscio della sua solitudine; egli sente che è impossibile costruire sulle fondamenta della piccola borghesia, sa che sono marce.

Tutto ciò che vi è di positivo in Cromwell è tipico di un *capo rivoluzionario,* mentre tutti gli elementi negativi sono propri del *suo secolo.*

La mia opera viene definita « controrivoluzionaria », ma secondo me chi lo afferma soffre di miopia. In Lessing l'imbianchino giura alzando la mano sporca di verde. Il giudice gli dice: « Togliti il guanto, ma l'operaio risponde: « No, togliti tu gli occhiali ».

E adesso, compagni, parliamo dei *Maghi.* Sono pronto ad ammettere di essere rimasto lungamente incerto sull'opportunità di pubblicarli... Mentre lavoravo intorno a quest'opera nei momenti liberi, mi sono preso il diritto di trascrivere una specie di « sogno » che mi era nato nell'anima e, naturalmente, lo facevo per me stesso... Poi ho letto questo « sogno » di buon livello rivoluzionario a persone dotate di un ottimo gusto letterario. Alcuni mi hanno detto: pubblicatelo « con il vostro nome », altri « senza il vostro nome » ... Gorki, letta l'opera, ha detto: « La si deve pubblicare perché in un momento di terrore come l'attuale quest'opera è stata scritta da uno dei membri del governo sovietico ». Demian Bednyi mi ha avvertito: « Le oche si metteranno a starnazzare! » Ed è andata proprio cosí...

Tuttavia comincio a pensare che quest'opera sia *profondamente rivoluzionaria,* cioè proprio come doveva essere. Mi affretto a premettere che l'involucro mistico, tutto il simbolismo, non sono altro che un paludamento esteriore, sotto cui si cela un'idea decisamente realistica.

Il compagno che mi ha criticato afferma che io metto quasi sullo stesso piano Vranghel e Lenin. Se quest'uomo avesse studiato fisica e sapesse cos'è l'unità della

materia e l'unità dell'energia, forse esclamerebbe: « Come, la stessa energia in Vranghel e Lenin? Sono fatti della stessa materia? Proibire subito il libro! »

Da noi regnano un tremendo caos economico, la distruzione reciproca tra fratelli... Credete proprio che i nostri avversari debbano essere necessariamente tutte canaglie? In primo luogo, non tutti lo sono, e in secondo luogo, *una canaglia non è colpevole di essere tale.* Vranghel ha una sua psicologia, un comunista ha la sua, anche il menscevico ha la sua, piuttosto meschina. Quest'ultimo può anche essere un uomo onesto, ma non è certo un campione di coraggio... Quando si lotta, è lecito polemizzare aspramente, compiere arresti, cercare con ogni mezzo di annientare il nemico. Ma sappiamo benissimo, e chiunque lo sa, che il lupo viene ammazzato non perché è cattivo, ma perché ci danneggia. Possiamo dire di lui: è un bellissimo animale, giustifichiamo il suo comportamento, ma è una guardia bianca e pertanto dobbiamo fucilarlo.

« Odiamo » gli sfruttatori? No, ci limitiamo a constatare un fenomeno storico. Che cosa proviamo per Vranghel? Odio?... L'atteggiamento che assumiamo di fronte a lui si tinge di un'altra sfumatura essenziale; un giorno diremo che ci fu un dannato periodo in cui potevano esistere tipi come Vranghel. E allora vedremo in lui la « vittima infelice » di un'epoca disgraziata! Allora sentiremo compassione non soltanto per quelli che sono caduti eroicamente ma anche per quelli che sono caduti da scellerati. Non rideremo piú di loro; ma ne avremo pietà, forse piú che per quelli morti da eroi. Poiché è orribile che i nostri stessi fratelli siano stati portati a un tale grado di degenerazione!...

Mi si dirà: non è tempo per siffatti ragionamenti. Un poeta ha forse il diritto di presentarci, in un quadro della resurrezione dei morti, Vranghel che ringrazia Lenin per avergli « salvato l'anima »? Un poeta ce l'ha questo diritto e un pubblicista no... Nei *Maghi* c'è un appello

all'idea, magnanima e giusta, che nessuno deve rinunciare al suo posto nella vita: « segui l'impulso che ti ha dato la storia ma alla fine avrà la meglio il fattore storico animato da una forza redentrice ». Anche se posso, per esprimere quest'idea, aver usato una forma sbagliata, essa è *attuale* e lo rimarrà sempre, come la gloria, l'onore della nostra rivoluzione.

Non credo che possa venire menomata dal fatto che nell'organo centrale del partito oggi al governo si trovano persone dall'udito non abbastanza fine per distinguere questa musica nel fragore degli eventi. Eppure ce ne sono, di questi signori... Quando a uno di loro chiesero che musica venisse suonata, egli rispose con grande sussiego: « Musica? Fanno scricchiolare qualcosa sfregando budella di gatto su crini di cavallo ».

E veniamo alla mia ultima opera, *Ivan in paradiso*. Ammetto che è tutt'altro che facile da comprendere. L'ho letta, appena ultimata, a certi operai, tra cui c'era il defunto Kalinin, e l'hanno capita perfettamente. Risulta adesso che il compagno Kergentsev, invece, non l'ha capita affatto. Confesso d'essere rimasto sorpreso: gli operai sí, Kergentsev, no.

Si tratta di un *mito* e le opere dal significato simbolico bisogna saperle leggere.

Abbiamo un dio-padre, un dio-creatore. È la personificazione delle forze della natura, svincolato da qualsiasi idea di giustizia. Tutti questi dèi creatori — i Giove e i Wotan — esaltano i giusti solo in quanto appartengono alla loro religione; sono i loro « aristocratici ». E chi mandano all'inferno? La « democrazia ». La religione in cui si adorano le forze naturali è la religione dei signori. Ma in questo slancio vitale del « dio-creatore », in questa sua sete di varietà, nel torrente creativo di infiniti avvenimenti, non c'è qualcosa di grandioso? Noi amiamo la natura anche senza annettervi nessuna idea di giustizia!

Che cos'è il figlio di dio?... È l'espressione di una religione sociale. Ecco un elemento di estremo interesse nel

maomettanesimo, nel buddismo, nella poesia profetica della religione ebraica. Queste religioni si rivolgono « a un altro dio » e questi altri dèi perdono sempre piú l'aspetto divino. Isaia e i profeti sono ancora convinti che Jehova è Dio, dotato di potere su tutto l'universo; ma questi stessi profeti creano un figlio-dio. Il mio *Ivan in paradiso* si indigna perché esiste l'inferno, e fra lo stupore di tutte quelle legioni di diavoli e angeli, dio desidera discutere con lui... In questa discussione dio spiega a Ivan perché ha creato il mondo. E che cosa risponde Ivan? Egli ha sorpassato tanto il dio vecchio che il nuovo, non vuol saperne d'inchinarsi davanti alla natura e alla sua potenza creatrice, anche se ne accetta la travolgente energia. Non vuol saperne d'inchinarsi dinanzi a una giustizia immanente finché la mistica « democratica » non viene da lui fatta coincidere con quella della giustizia e della pace, quale elemento della propria concezione del mondo. Gli dèi non sono mai cosí splendidi come dopo la morte: « io vi ho superati, non vi rimane altro che dissolvervi dentro di me ».

Vi resta un'unica idea: quella del moto eterno, dell'eterno progredire della psicologia umana.

Forse è un po' rischioso avvalersi di simboli come quelli del « dio-padre » e del « dio-figlio »? Forse è prematuro farlo? Kergentsev potrebbe dire: « Le masse credono ancora! », ma queste masse crederanno a lui quando affermerà che io ho descritto « dio-figlio » e « dio-padre » con spirito di devozione? Ma no! E i credenti diranno: « Maledetto sacrilego, brutta canaglia! ».

Ma se si trovano dei lettori disposti a lasciarsi influenzare dalle mie idee, capaci di sollevarsi oltre l'ormai abusata propaganda da comizio, che capiranno e apprezzeranno l'autentico significato delle forme artistiche da me prescelte, ebbene credo che allora valga la pena di scrivere e pubblicare simili opere. Questo anche se su mille persone ce ne saranno quattro o cinque a capirle, ma io voglio sperare che siano di piú.

Forse ho peccato, ma non intendo affatto pentirmi dei miei peccati!

(*Il primo iscritto a parlare è il compagno Kergentsev. Su proposta di Lunaciarski, gli viene concessa la parola senza limite di tempo. Gli altri oratori avranno invece soltanto cinque minuti*).

Kergentsev. Le mie cinquanta righe di giornale pubblicate nella *Pravda* hanno provocato un discorso di Anatoli Vasilievic durato un'ora e mezzo. Secondo me, un membro del partito, sia egli un critico letterario o altro, rimane pur sempre un membro del partito. Io non saprei scindere la mia personalità in due parti, cosí da dimenticare, in veste di critico letterario, le mie concezioni e i miei doveri di membro del partito o, parlando in altra sede, cosí da liberarmi del mio « io » di membro del partito. Il compagno Lunaciarski la pensa diversamente, e alcuni dei presenti sono al corrente del nostro dissenso.

La sostanza o il fondamento psicologico di quest'ultimo sta nel fatto che Anatoli Vasilievic ritiene di dover essere comunista soltanto nei casi in cui prende la parola quale dirigente del partito, mentre appena si pone sul terreno della poesia e dell'arte ha diritto di usare i colori che piú gli talentano, di immergersi in certe profondità o di sollevarsi a certe altezze e orientare la propria fantasia da qualsiasi parte, difendendo idee (come si legge nella prefazione ai *Maghi*) che come comunista egli non condivide e perfino combatte. Secondo me, questo duplice principio, del resto tipico di Anatoli Vasilievic, lo pone spesso in situazioni false.

Ecco una delle caratteristiche psicologiche del compagno Lunaciarski che dànno origine al nostro dissenso. Anatoli Vasilievic, a quanto sembra, ritiene che un comunista, quando diventa poeta, è libero di dire quel che gli pare: le sue fantasie spesso le ha create in prigione, cercando forse di « consolarsi » nella penosa consapevolezza dello scacco subito dalla rivoluzione. Allora scri-

veva opere di teatro, ma non riesco a capire che bisogno abbia Anatoli Vasilievic di consolarsi ancora oggi. Evidentemente, deve sentirsi alquanto perplesso. La sua psicologia è quella di un comunista pieno di dubbi, assetato di consolazioni. È chiaro che nell'anima del comunista che scrive queste opere teatrali vi è una scalfittura, di cui egli stesso è conscio e che tenta di guarire applicandovi sopra qualche forma di creazione artistica. Ciò non si addice al tipo di comunista che è il nostro ideale. Per noi egli deve sapere quel che fa, saper essere coerente non soltanto in sede politica, ma anche quando scrive. Io non capisco perché devo essere comunista nella mia qualità di pubblicista, mentre come poeta potrei anche comportarmi da irresponsabile. Tutti gli ideologi e i poeti borghesi hanno sempre voluto giustificare cosí la « libertà » nel creare: « Il poeta non è responsabile di ciò che fa, giudicate come meglio vi pare ». Noi lottiamo contro queste sopravvivenze della psicologia borghese. Nello scrivere in un giornale la mia opinione sulle opere teatrali di Lunaciarski, mi sono proposto un determinato fine: ho voluto attrarre l'attenzione sul fatto che noialtri comunisti, incaricati di dirigere l'attività di educazione politica, siamo « contagiati » da certe idee borghesi dalle quali dovremmo guarire.

Ciò che ha detto Lunaciarski a proposito delle sue opere non fa che ribadire quanto ho scritto nella *Pravda.*

In particolare, a proposito di *Oliver Cromwell*, ho scritto soltanto due o tre righe. Non ha nessuna importanza la consistenza storica di questo personaggio. Nessuno impedisce a un poeta di allontanarsi dalla realtà storica; ciò che importa è che quando Anatoli Vasilievic si accinge ad affrontare un certo periodo storico e in particolare un periodo rivoluzionario, la sua scelta si ferma su... Cromwell. Egli lo esalta come *opportunista* geniale e lo difende, tirando in ballo anche Lenin... Ma se un poeta comunista vuol mostrarci un episodio storico, non dovrebbe andare in cerca di « opportunisti ge-

niali », bensí di quelle idee che sono servite a preparare le nostre attuali. Lunaciarski, invece, dopo aver appena sfiorato i comunardi, se ne allontana subito con aria schifata; si volge alla rivoluzione inglese e comincia ad esaltare il « grande opportunista » Oliver Cromwell. Non posso capire che un comunista disprezzi un movimento « comunista », represso tre secoli fa, per invaghirsi del personaggio di un capo piccolo-borghese! Di questo passo potrebbe anche esaltare Lutero e Giovanna d'Arco! Anche questi personaggi non sono privi di bellezza, conobbero il trionfo, ecc.

E ora veniamo ai *Maghi*. Lasciamo stare il « sogno » e vediamo l'opera letteraria, nel suo contenuto.

Anatoli Vasilievic afferma, ed è tipico della sua mentalità, che anche se un poeta parla di occultismo, non vuol dire che ci debba credere. Ma la forma, i colori e il materiale servono a caratterizzare il contenuto, mentre quest'ultimo è strettamente connesso con la forma, da essa inscindibile. Se un artista impiega il marmo potrà venirne fuori una bella statua, ma non gli riuscirà altrettanto bella con del semplice granito.

Se Lunaciarski rivolge la sua attenzione a un personaggio mistico, ciò vale anche a determinare il carattere del contenuto. Non ritengo che egli possa credere nelle sue immagini poetiche, ma, visto che le usa, come poeta non può fare a meno di credervi e con ciò egli crea un'aura di fede poetica nella realtà di queste immagini, altrettanto reazionaria come l'impiego, in poesia, delle immagini delle Muse, di Apollo, ecc.

E ora veniamo al contenuto dei *Maghi*...

Dire che Vranghel e Lenin sono « la stessa cosa » serve a confermare la giustezza delle mie asserzioni; poiché è impossibile dimenticare che quest'opera è stata scritta quando ferveva la nostra lotta e che non dobbiamo sentirci « imparziali » nei confronti del nemico. Lo stesso Anatoli Vasilievic è giunto alla conclusione che il teatro deve essere un teatro di agitazione. L'anno scorso egli

ha detto, invece, che il teatro dev'essere apolitico... Del resto, Lunaciarski ogni autunno modifica la sua politica teatrale.

Oggi, soprattutto quando tratta argomenti politici, l'arte deve, per cosí dire, assumere un carattere tipicamente eversivo. Oppure, se vediamo una guardia bianca, dobbiamo invece dirle: sviluppa la tua personalità e cerca di diventare un Dienikin o un Vranghel? Forse fra cinque anni potremo permetterci di essere oggettivi in poesia e altrove.

Quanto a *Ivan in paradiso*, mi è sembrata caratteristica l'osservazione fatta da Anatoli Vasilievic, proprio all'inizio, dove asserisce che Cristo e Jehova hanno una loro « forza seducente », e che ci si può anche lasciare andare a creare dei miti »... Il guaio è che oltre alla forma pretesca di quest'opera vi è deplorevole non la presenza di dio, ma il fatto che l'uomo si lasci indurre ad abbandonare la partita. La stessa forza contro cui egli ha cominciato a lottare è *essa* ad arrendersi e nel consegnare all'uomo il proprio scettro, gli dice: « Ecco, prendilo, noi *ce ne andiamo* ». È un modo come un altro per fiaccare lo slancio rivoluzionario dell'uomo.

Se confrontiamo fra loro tutte e tre le opere vedremo che sempre, in esse, si finisce con l'esaltare la tendenza alla conciliazione, all'opportunismo politico. Soltanto Lunaciarski afferma che si tratta di « opportunismo geniale », mentre secondo me non è affatto cosí...

Alla fine, Anatoli Vasilievic ci viene a dire che il male e il bene si equivalgono. Quando nei *Maghi* due dei personaggi sentono l'avvicinarsi del male, uno domanda: « Lo respingerai? » al che l'altro risponde: « Perché? venga pure ». È molto tipico questo concomitante parallelo fra bene e male... Accettiamo tutto. Ma questo non è tempo di concessioni, questo è un momento di lotta; mentre tanto nelle sue opere di teatro, quanto nei suoi discorsi politici, Anatoli Vasilievic non vuol saperne di condurre una lotta senza quartiere in nome di una nuova vita, e

preferisce seguire la linea di minor resistenza; di qui l'opportunismo, in cui elementi comunisti sono mischiati a molti altri derivati dalla cultura borghese. Secondo me, Lunaciarski, quando è poeta e « non è responsabile di sé stesso », soggiace in piú larga misura all'influenza dell'elemento borghese.

(*Nelle sue conclusioni il compagno Lunaciarski afferma di considerare la concezione della* forma *mistica di per sé, indipendentemente dal* contenuto, *come un metodo controrivoluzionario, come una malattia infantile dell'estremismo di sinistra nel campo delle questioni culturali...*)

« ...Dicendo che l'importante non è comprendere, ma odiare, voi vi allontanate dal marxismo. Il marxismo ordina di *vedere* e non di *odiare,* mentre voialtri la pensate cosí: « Non voglio capire, perché altrimenti cesserò di essere comunista... ».

Io non dico che il poeta, nel campo della poesia, debba rinunziare ad essere comunista; dico soltanto che egli dev'essere, nonostante tutto, poeta. La poesia è un'altra specie di funzione del comunista, extrapartitica. I metodi dell'agitazione comunista devono essere adattati all'individuo.

Se fossi insegnante di anatomia, credo che non ammetterei nemmeno per ipotesi l'esistenza di uomini belli, ma se a me, artista, ordinano di dipingere la libertà, io finirei pur sempre col dipingere una donna alata. E voi non manchereste di esclamare: « bella specie di comunista! ».

In risposta alle proteste di Maiakovski a proposito delle persecuzioni contro il futurismo[1]*, Lunaciarski dichiara*:

Nella mia veste di Commissario del popolo, io non ho proibito nulla ai futuristi. Io affermo che nel campo

[1] Cfr., *Ai miei oppositori,* pag. 111.

della cultura *dev'esserci piena libertà.* Fanno male certi comunisti a credere che noi siamo dei censori, degli sbirri. No, noi siamo *costretti* a non permettere la libertà di stampa perché è in corso una guerra civile, e anche perché scarseggia la carta. Kergentsev sa che noi stiamo organizzando una dittatura statale, per mandare al diavolo al piú presto possibile lo « Stato in persona ». Quindi non ci si deve abbandonare ai sistemi polizieschi, e io lotterò con tutte le mie forze contro qualsiasi abuso di questo genere... Certo, i poeti sognano, ma non ne consegue affatto che io sia un comunista che accarezza un sogno borghese. Potrei anche non sognare del passato, come certuni sembrano volere a tutti i costi, ma del futuro. È un riposo, una " consolazione ", *il sogno del comunista...* E non dico questo perché sono membro del partito, ma lo sono appunto perché tale è la mia convinzione! ».

« J'ACCUSE » DI V. E. MEYERHOLD

Nel rispondere ai suoi oppositori, il c. Lunaciarski ha diretto inavvertitamente uno dei suoi strali anche contro di me.

Primo: « Meyerhold non ama il Picçolo Teatro ». Vorrei chiedere: si tratta del Piccolo Teatro, inteso come « Casa di Stcepkin » o del Piccolo Teatro attuale? Sí, quest'ultimo non mi va a genio. Dirò di piú: considero le sue aspirazioni dannose alla sua stessa esistenza e ai suoi compiti. Spero, invece, che sul Piccolo, inteso quale « casa di Stcepkin » non possa esistere disparità di vedute. Noi sappiamo quale enorme impresa è stata quella di Stcepkin e quanto importanti i precetti da lui lasciati ai suoi successori, ma calpestati a ogni pie' sospinto dagli attori moderni.

In seno alla « casa di Stcepkin » si stabilivano atteggiamenti ben precisi tanto in ordine alla regía che alla recitazione e al repertorio...

Per ciò che concerne la regía, sappiamo quale possente influenza abbiano esercitato i principî architettonici del grande Gonzaga. Ma come conciliare questi principî con la totale assenza di principî del Piccolo Teatro attuale? Si trovano forse i vari Gheltser e Valtsy allineati con Gonzaga e la sua scuola? Credete che per conservare questa tradizione sia necessario rivolgersi a Dobuginski o a Brailovski? No. Se il Piccolo, com'è attualmente, dichiara di essere fedele alle autentiche tradizioni della « casa di Stcepkin », deve sapere a chi rivolgersi, Invece non lo sa ed è per questo che non mi va a genio.

Secondo: io amo la « casa di Stcepkin », ma prego

gli attuali dirigenti del Piccolo Teatro di spiegare a chiunque ami la « casa di Stcepkin » e quindi anche a me, a chi vada attribuita la colpa del fatto che M. N. Ermolova sia stata costretta, di anno in anno, a recitare Nevegin, Timkovski, Persianinov, Aleksandrov, Potechin, Sumbatov, Nemirovic-Dancenko, e molti altri autori della stessa tendenza? Una grande attrice tragica ha dovuto forzare e avvilire il proprio talento per incarnare tutti questi sottoprodotti della drammaturgia. Ma si obietterà che il repertorio comprendeva anche Shakespeare, Schiller, Lope de Vega, ma la fama della « casa di Stcepkin » è forse dovuta a questo repertorio? Perché dimenticare la direttrice originale: Gogol-Suchovo-Kobylin-Ostrovski? E Ostrovski verrebbe forse oggi rappresentato cosí come accade, se questa direttrice non fosse stata dimenticata? In seno al Teatro Aleksandrinski si è smarrita la chiave che apre le porte di Shakespeare, Calderon, Lermontov, Pusckin (voi conoscerete senz'altra il noto ritratto di Karatyghin nell'*Amleto*: somiglia forse il suo costume a quello dei portatori di torcia scelti per la parte del principe di Danimarca dai magazzini vestiario conservati con tanta cura?); nel Piccolo Teatro, con la morte dei due Sadovski e di A. P. Lenski, la barbarica mano degli epigoni di Ostrovski ha chiuso a doppia mandata le porte delle tradizioni di Stcepkin. *Io accuso* chi, sotto l'usbergo del feticismo di certe *pseudo*-tradizioni, non sa come conservare in vita le *autentiche* tradizioni di Stcepkin, Sciumski, dei Sadovski, Rybakov, Lenski.

Terzo: la « casa di Stcepkin » senza l'*Ispettore generale* di Gogol? La « casa di Stcepkin » senza la *Morte di Tarielkin*? La « casa di Stcepkin » senza l'*Uragano*? ... Io affermo che il Piccolo Teatro *distrugge*, in maniera sistematica e regolare, la « casa di Stcepkin » nello sforzo di integrare il suo repertorio con opere che dovrebbero andare ad altri teatri, a quelli considerati cattivi e che vengono affidati alle mie cure.

Si « teme di affidarmi » il Piccolo e il Bolscioi?... Eppure dal 1908 al 1918, a Pietroburgo, sui palcoscenici del teatro Aleksandrinski e Mariinski io non ho fatto altro che rimettere in auge i principi di Gonzaga-Karatyghin-Pusckin (basti ricordare: *Mascherata, Orfeo,* l'*Uragano, Don Giovanni, Il Principe Cocciuto, La morte di Tarielkin, Tristano e Isotta, Il convitato di pietra, Il buffone Tantris*) e, naturalmente, non avrei mai commesso l'imprudenza di invitare un regista modernista per mettere in scena l'*Uccello di fuoco* al teatro Bolscioi. Si difendono forse cosí le tradizioni di Noverre e di Petipa?

Non mi sembra che l'arte veramente rivoluzionaria dei controrilievi, dei volumi e delle superfici, che ha preso il posto di tanti brutti dipinti, non mi sembra, dico, che quest'arte possa sentirsi un po' inerte. Essa incede con la visiera alzata, pronta a ricevere tutti i colpi, tanto è vitale.

Nel dirigere i suoi strali contro gli oppositori, il commissario del popolo ha ferito anche me, definendo « minuscolo » l'Ottobre teatrale. Nondimeno rimango sulla breccia, impugnando il nostro vessillo e, attorniato dall'esercito abbastanza compatto dei miei discepoli e seguaci, non deporrò le armi prima della vittoria definitiva.

Tre volte evviva al nostro grande Ottobre teatrale!

All'attacco, cari compagni! E Lunaciarski con noi!

INDICE DEI NOMI

Aksionov, Vsevolod Nikolajevic 56 e n.
Aleksandrov, Nikolaj Grigorevic 344
Alessandro III 222
Altman, Natan Isaevic 193, 197.
Andrejev, Leonid 58 n., 82, 121, 227
Andrejeva, Maria Fiodorovna 106 e n.
An-Ski, pseudonimo di Sëmen Rapoport 190 n.
Archipenko, Aleksandr 193
Aristofane 15, 49, 313
Aristotele 61, 63, 68
Augusto, C. G. C. Ottaviano 79
Balmont, Konstantin Dmitrjevic 248
Balzac, Honoré De 84
Baumarchaïs, Pierre-Augustin Caron De 79
Bebutov, Valerij Michajlovic 199 n.
Bednyi, Demian 332
Beethoven, Ludwig Van 20, 83, 110, 116
Belinskij, Vissarion G. 213, 214
Benois, Aleksandr Nikolaevic 19 n.
Benelli Sem 198 n.
Bessalko, Pavel Karpovic 106 e n.
Bielyj, Andriej 57 n.
Bill-Bielotserkovski, 48
Böcklin, Arnold 69, 201
Brahms, Johannes 275
Brailovski, Aleksandr Jakovlevic 343
Brik, Osip Maksimovic 116
Briusov, Valerij Iakovlevic 57 n., 58-61, 67-69, 101 n.
Bromlei, 302
Bucharin, Nikolai 103-108
Bulgakov, Sergej Nikolaevic 280 n.
Byron, George Gordon Lord 82, 227 n.
Calderon de la Barca 77, 344
Campanella, Tommaso 326
Cechov, Anton Pavlovic 58, 81, 82, 121, 184 e n., 249. 251, 260, 273-277, 287

CECHOV, MICHAIL ALEKSANDROVIC 196 e n.
CERNYSEVSKIJ, NIKOLAJ GAVRJLOVIC 209
CHOPIN, FRYDERYK FRANCISZEK 12
CIAIKOVSKI, PETER ILIJC 110
COPEAU, JACQUES 73
CRAIG, GORDON 69, 205 n.
CROMMELYNCK, FERNARD 11
CROMWELL, OLIVER 96, 326-332, 337, 338
D'ANNUNZIO, GABRIELE 15
DAVYDOV, VLADIMIR NIKOLAEVIC 305, 306
DERGIAVIN, K. N. 303 n., 304, 305, 310, 317, 319
DICKSTEIN, 146
DIENIKIN, 339
DOBROLIUBOV, NIKOLAI ALEKSANDROVIC 214, 305
DOBUGINSKIJ, MSTISLAV VALERIANOVIC 343
DOSTOIEVSKI, FIODOR MICHAILOVIC 23, 260, 261
DUMAS, ALEKSANDRE (PADRE) 199 n.
DUSE, ELEONORA 224
EHRENBURG, ILJA GRIGOREVIC 95 n.
EJZENSTEIN, SERGEJ MICHAILOVIC 98 n.
EKSKUZOVIC, I. V. 45
EKSTER, ALEKSANDRA 95 e n.
ELISABETTA I D'INGHILTERRA 79
ENGELS, FRIEDRICH 84, 138, 259, 268, 269, 314
ERDMAN, NIKOLAJ 13, 48, 54
ERMOLOVA, MARIJA NIKOLAEVNA 105, 216, 223, 230, 241, 344
ESCHILO 15 e n., 77, 313
ESKSKUZOVIC, 190
EURIPIDE 15
EVREINOV, NIKOLAJ NIKOLAEVIC 205 e n.
FAIKO, ALEKSEJ MICHAILOVIC 12n., 53
FEDOTOVA, GLIKERIJA NIKOLAEVNA 241
FERDINANDOV, B. A. 195 e n.
FIDIA 116
FONVIZIN, DENIS IVANOVIC 313
GARIN, E. PAVLOVIC 26 e n.
GHEIROT, A. A. 242 e n.
GHELTSER, EKATERINA VASILEVNA 343
GIOVANNA D'ARCO 338
GALSWORTHY, JOHN 7
GLINKA, MICHAIL IVANOVIC 163
GOETHE, JOHANN WOLFGANG 31, 66, 85, 222, 303, 304
GOGOL, NIKOLAJ VASILIEVIC 15 e n., 16, 17, 21-23, 26, 29-31, 49, 81, 82, 150, 216, 221, 246, 251, 261, 313, 344

GOLDONI, CARLO 198 n.
GORKI, MAKSIM 275-277, 332
GOZZI, CARLO 175 n.
GRIBOIEDOV, ALEKSANDR SERGEEVIC 81, 82, 150, 152, 153, 216, 221, 240, 313
HAMSUN, KNUT 58 n., 82, 121, 227
HAUPTMANN, GERHART 57 n., 79, 227, 260, 273
HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH 85
HOFFMANN, E.T.A. 23, 25.
HOFMANNSTHAL, HUGO VON 15 e n.
HUGO, VICTOR 81, 214, 222, 240
IBSEN, HENRIK 79, 121, 227, 260, 273, 302
ILIN, 94
IUGIN-SUMBATOV, ALEKSANDR IVANOVIC 105, 112, 187, 233, 244 e n., 247, 344
IVANOV, VJACESLAV IVANOVIC 58, 61, 66
JORDAENS, JACOB 29 e n.
JURIEV, JURIJ MICHAJLOVIC 187, 317
KACALOV, VASILIJ IVANOVIC 282 e n.
KÂLIDASA 77, 201 n.
KAMENSKIJ, VASILIJ VASILIEVIC 193 e n.
KARATYGIN, VASILIJ ANDREEVIC 305, 344, 345
KARPINSKI, 147
KERGHENZEV, PLATON MICHAJLOVIC 323 n, 334-336, 341
KNIPPER (CECHOVA), OLGA LEONARDOVNA 263
KOGAN, PËTR SEMËNOVIC 90 e n.
KOLTSOV, MICHAIL 323 n.
KOMISSARGESKAIA, VERA FËDOROVNA 59, 60
KOMISSARGEVSKIJ, FIODOR FIODOROVIC 180 e n., 181, 199
KONOVALOV, 246
KOONEN, ALISA GHEORGHIEVNA 194, 205 n.
KOROLENKO, VLADIMIR GALAKTIONOVIC 296
KRAMSKOI, J. N. 156 n.
KRINITSKI, 94
KUGEL, ALEKSANDR RAFAILOVIC 199
KUSTODIEV, BORIS MICHAJLOVIC 19
LASSALLE, FERDINAND 268, 328
LECONT DE LISLE, CHARLES-MARIE-RENÉ 15 e n.
LENIN, VLADIMIR ILIJC 46, 124, 144-146, 172, 191 n., 220 e n., 240, 270, 304 e n., 307-309, 326-333, 337, 338

LENSKIJ, ALEKSANDR PAVLOVIC 241, 344
LEONIDOV, LEONID MIRONOVIC 265
LEONOV, LEONID MAKSIMOVIC 156
LERMONTOV, MICHAIL IUREVIC 240, 344
LESKOV, NIKOLAI SEMENOVIC 242
LESSING, GOTTLIEB EPHRAIM 102, 332
LILINA, MARIJA PETROVNA 263
LISZT, FRANZ VON 12
LONDON, JACK 98 n.
LUIGI XIV 79
LUTERO, MARTINO 338
LUZSKIJ, VASILIJ VASILEVIC 263
MAETERLINCK, MAURICE 58 n., 60, 62-65, 67, 69, 80, 82, 174, 175 n., 197 n., 273
MAIAKOVSKI, VLADIMIR VLADIMIROVIC 7 e n., 8, 11 n., 26 n., 39, 47, 90 n., 114-116, 192, 282 n., 300, 318, 324 n., 340
MAIKO, 45
MALEVIC, KAZIMIR SEVERINOVIC 193
MALINOVSKAIA, ELENA KONSTANTINOVNA 190
MAMONTOV, SAVVA IVANOVIC 246
MARINETTI, FILIPPO-TOMMASO 36
MARKOV, P. A. 55 n.
MARX, KARL 31, 49, 78, 84, 104, 146, 259, 268, 269, 328
MEINGER (compagnia) 69, 224, 273
MÉRIMÉE, PROSPER 175 n.
METTERNICH - WINNEBURG, KLEMENS WENGEL LOTHAR 151
MEYERBER, GIACOMO 120
MEYERHOLD, VSEVOLOD EMILEVIC 7 n., 11 e n., 12 e n., 13 e n., 14, 15 e n., 16-25, 26 n., 27-30, 32-36, 39-43, 45-54, 55 e n., 56, 57 e n., 58 e n., 59, 60 e n., 61-68, 69 e n., 94, 95, 111 e n., 114, 121, 125, 130, 152, 160, 170, 180, 186 e n., 187, 190-193, 197, 198, 204, 207, 228, 229, 243, 300, 314, 315, 343
MGEBROV, ALEKSANDR AVELEVIC 106
MICHELET, JULES 325
MILJUKOV, PAVEL N. 37
MININ, 98, 99
MIRABEAU, HONORÉ GABRIEL 79
MOCIALOV, PAVEL STEPANOVIC 216, 230, 270
MOISSI, SANDRO 224

MOLIÈRE (JEAN-BAPTISTE POQUELIN) 185, 240, 313
MOSKVIN, ILAN MICHAJLOVIC 263, 265
MUSSORGSKI, MODEST PETROVIC 15, 17, 120, 163, 220
NAIDIONOV, SERGEJ ALEKSANDROVIC 58 n.
NEMIROVIC-DANCENKO, VLADIMIR IVANOVIC 81, 152, 227, 245 n., 249, 254, 259, 261-263, 302, 344
NEVEGHIN, PËTR MICHAJLOVIC 344
NEWTON, ISAAC 165
NOVELLI, ERMETE 224
OSTROVSKIJ, ALEKSANDR NIKOLAEVIC 49, 81, 82, 112, 151, 153, 204 n., 214, 216, 218, 221, 240-243, 246, 251, 252, 261, 294, 305, 313, 344
PEREVERZEV, VALERIA FËDEROVIC 156, 213
PERICLE 79
PLECHANOV, GEORGIJ VALENTINOVIC 272
PLETNIOV, V. F. 98 e n.
PISEMSKIJ, ALEKSEI FEOFILAKTOVIC 57 n.
POBEDONOSCEV, KONSTANTIN 222
POKROVSKI, MICHAIL NIKOLAEVIC 112
POLENOV, V. D. 156 n.
POLEVOJ, NIKOLAJ ALEKSEVIC 213
POTECHIN, ALEKSEJ ANISIMOVIC 222, 344
PRAVDIN, 241
PUSKIN, ALEKSANDR SERGHEJEVIC 15, 16, 116, 149, 150, 152, 155, 156, 240, 267, 274, 281, 282, 344, 345
RACHEL, ELISABETH FÉLIX, 224
RACINE, JEAN 15, 101
RADLOV, SERGEJ ERNESTOVIC 199
RAFFAELLO SANZIO 16
RASTRELLI, BARTOLOMEO FRANCESCO 150
REINHARDT, MAX 33, 69 e n., 205 n.
RÉMIZOV, ALEKSEJ MICHAJLOVIC 58
REPIN, I. E. 156 n.
RISTORI, ADELAIDE 224
RIMSKI-KORSAKOV, NIKOLAJ ANDREJEVIC 17, 120
ROBESPIERRE, MAXIMILIEN-FRANCOISE-ISIDORE DE 330
ROLLAND, ROMAIN 7
ROMASCIOV, B. 48
ROSSI, ERNESTO 224
ROSSINI, GIOCCHINO 7
ROSTAND, EDMOND 198 n.
ROUSSEAU, JEAN-JAQUES 7 n.
SADOVSKAIA, OLGA OSIPOVNA 230, 241

Sadovskj, Michail Provyc 105, 270, 306, 344
Saltykov - Scedrin, Michail Evgrafovic 29, 265, 313
Salvini, Tommaso 224
Sapunov, Nikolaj Nikolaevic 58
Sats, Ilia 262 e n.
Scarciletti, 45
Scepkin, Michail Semënovic 81, 214, 216, 223, 230, 241, 252, 270, 306, 343, 344
Schiller, Johann Christoph Friedrich Von 7, 78, 79, 81, 214, 222, 240, 268, 329, 344
Schubert, Franz 110
Schopenhauer, Arthur 66, 69
Sciapirtsein, 111-113
Sejfullina, Lidija Nikolaevna 156, 175 n.
Sciliapin, 112
Seneca, 15
Sepp, E. K. 55 n., 56
Shakespeare, William 15, 81, 82, 84, 104, 161, 185, 214, 222, 240, 244, 269, 281, 313, 325, 344
Shaw, George Bernard 79, 205, 206
Sklovskij, Viktor Borisovic 116, 324 n.
Smolin, D. 93 n., 95
Smyscliaiev, Valerij 98 e n.
Sofocle 15 n., 78
Sologub, Fëdor 57 n.
Stanislavskij, Konstantin Sergeevic 58, 69, 81, 195 n., 199, 245 e n., 249, 250, 252, 253, 259, 261, 263,266,268,269,272-276, 279-281, 282 e n., 284, 290, 291, 295
Starkovski, Pëtr Ivanovic 22
Steklov, 147
Strindberg, Johan August 196 n.
Suchovo-Kobylin, Aleksandr Vasilevic 49, 214, 221, 240, 344
Sudejkin, Sergej Jurevic 58
Stuk, 201
Sulergitski, Leopold Antonovic 195 n., 291, 292, 296
Sumskij, Sergej Vasilevic 344
Suskevic, Boris Michajlovic 302
Tairov, Aleksandr 97, 99, 100 e n., 101 e n., 127, 128, 160, 170, 186 e n., 187, 193, 194 e n., 195, 202-204, 205 n., 206, 227, 228, 242, 244, 297
Talma, Francois-Joseph 305

Tatlin, Vladimir Evgrafovic 115, 193
Timkovskij, Nikolaj Ivanovic 344
Tiziano Vecello 116
Toller, Ernst 40, 41
Tolstoj, Aleksej Nikolaevic 240
Tolstoj, Lev Nikolaevic 7 n., 149, 150, 222, 302, 303, 313
Tretjakov, Sergej Michajlovic 13 n.
Trotski, Lev Davidovic 331
Turgheniev, Ivan Sergeevic 155, 156
Uspenskij, Gleb Ivanovic 29
Vachtangov, Evgenij Bogrationovic 173, 174, 175 n., 190 n., 196 n., 197, 254, 283 e n., 284, 285, 287-302, 314, 315
Valtsy, 343
Vega Carpio, Lope Felix De 81, 344
Verdi, Giuseppe 220
Veresaiev, Viketij Vikentevic 268
Verhaeren, Emile 47, 191 e n.
Voltaire, Francois-Marie Arouet 329
Vserabis, 190 n.
Wagner, Richard 73, 74, 120, 192, 220
Wilde, Oscar 36
Wranghel, Pjotr Nikolajevic 332, 333, 338, 339
Zacconi, Ermete 224
Zachava, Boris Evgenevic 288
Zimin, Sergej Ivanovic 246
Zola, Émile 79

INDICE

MEYERHOLD E IL TEATRO D'AVANGUARDIA . . pag. 5
Uno spettacolo comunista . . . . . » 7
L'« Ispettore generale » di Gogol-Meyerhold . . . . . » 11
Il teatro di Meyerhold . . . . . » 33
Ancora del teatro di Meyerhold . . . » 45
Le vie di Meyerhold . . . . . » 51
Un cercatore che ha perso la strada . . » 57

TEATRO E RIVOLUZIONE . . . . . » 71
Il teatro e la rivoluzione . . . . . » 73
I miei oppositori . . . . . » 111
Che teatro ci occorre? . . . . . » 119
Le basi della politica teatrale del potere sovietico . . . . . » 135
I rapporti culturali . . . . . » 173

I TEATRI RUSSI PRIMA E DOPO LA RIVOLUZIONE . . » 177
Il teatro della RSFSR . . . . . » 179
Per il decimo anniversario del Teatro da camera . . . . . » 201
Per il centenario del Piccolo Teatro . . » 209
Il futuro del Picolo Teatro . . . . » 235
Il Teatro d'arte di Mosca . . . . » 245
Breve storia del Teatro d'arte . . . » 259
Stanislavski, il teatro e la rivoluzione . » 265
In memoria di Vachtangov . . . . » 283
Evegheni Bagrationovic Vachtangov . . » 287
Per l'anniversario del teatro Alexandrinski . . . . . » 303

APPENDICE . . . . . » 321
Commento ai miei drammi . . . » 323
J'accuse di V. E. Meyerhold . . . . » 343

Indice dei nomi . . . . . » 347

SAGGISTICA

1) *Galvano della Volpe* - Crisi dell'estetica romantica - I ed. 1963 - II ed. 1968, pp. 145, L. 1.300.

2) *Galvano della Volpe* - Chiave della dialettica storica - I ed. 1964 - II ed. 1968, pp. 45, L. 500.

3) *Alberto Asor Rosa* - Scrittori e popolo - I ed. 1965 - II ed. 1966, vol. I: « Il populismo nella letteratura contemporanea », pp. 287, L. 1.400 vol. II: « La crisi del populismo: Cassola-Pasolini », pp. 179, L. 900.

4) *Edoardo Bruno* - Tendenze del cinema contemporaneo - (Premio Napoli 1965), 1965, pp. 189, L. 1.500.

5) *Ernest Mandel* - Trattato di economia marxista - 1965, pp. 629+600. due voll. L. 3.500 l'uno.

6) *Antonio Moscato - Maria Novella Pierini* - Rivolta religiosa nelle campagne - 1965, pp. 331, L. 2.200.

7) *Fausto Antonini* - Antropologia e filosofia - 1966, pp. VIII+261 L. 2.700.

8) *Ernesto Rossi* - Pagine anticlericali - 1966, pp. XLVIII-444, L. 2.300.

9) *Silverio Corvisieri* - « Bandiera Rossa » nella Resistenza romana, 1968, pp. 215, L. 2.000.

10) *Abram Léon* - Il marxismo e la questione ebraica - 1968, pp. 237, L. 2.400.

11) *Ernest Mandel* - MEC e concorrenza americana - 1968, pp. 143, L. 1.300.

12) *Karl Marx* - Miseria della filosofia - 1968, pp. 265, L. 2.200

NOVITÀ:

13) *A. V. Lunaciarskij* - Teatro e rivoluzione, - 1968, pp. 355, L. 3500

14) *L. D. Trotskij* - Scritti letterari - 1968, pp. 103, L. 1.000.

15) *Leonid P. Grossman* - Dostoevskij, 1968 - pp. 600, L. 6.000

ARTI GRAFICHE CITTÀ DI CASTELLO
Città di Castello (Perugia)